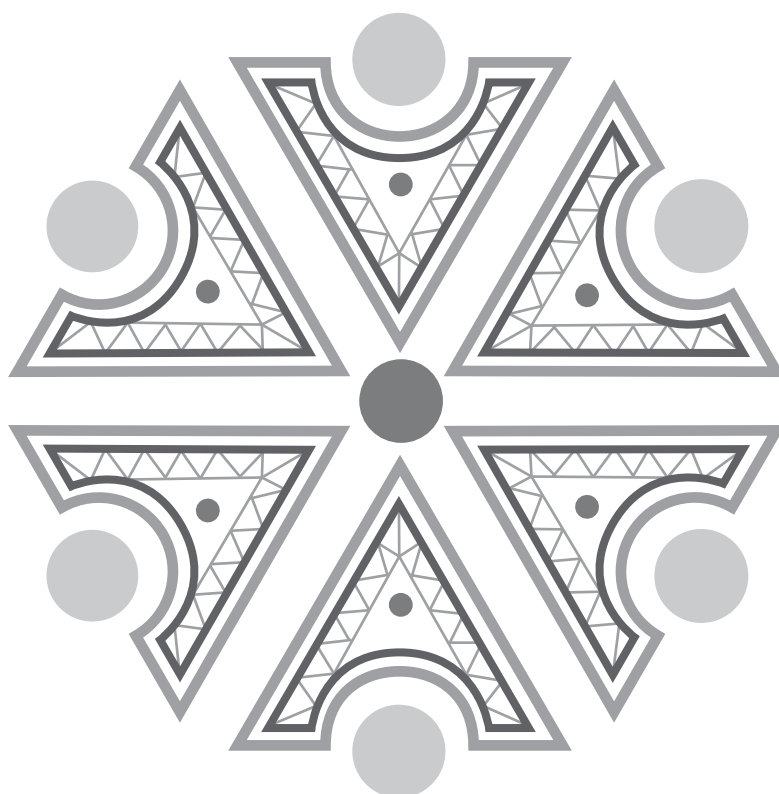


PERUN



LETNIK 6, 2023/2024

REVIJA PERUN

Letnik 6, številka 1 (študijsko leto 2023/2024)

ISSN 2670-7047

UREDNIŠTVO

Odgovorna urednica: Nika Pinter

Tehnična urednica: Neža Kočnik

Koordinatorica Prevajalske vaje: Nika Pinter

Jezikovni pregled: Nika Pinter, Neža Kočnik

Založila in izdala Študentska sekcija Zveze društev Slavistično društvo Slovenije

Tisk: Birografika Bori, d.o.o.

Naklada: 100

Revija je brezplačna in ponujena pod licenco Creative Commons, priznanje avtorstva, 4.0 International.



ŠTUDENTSKA SEKCIJA SLAVISTIČNEGA
DRUŠTVA SLOVENIJE



Študentski svet
Filozofske fakultete



UNIVERZA
V LJUBLJANI

FF

Filozofska
fakulteta

Oddelek za
slavistiko

KAZALO

Uvodna beseda.....	7
Poročilo o delovanju Študentske sekcije ZSDSDS v študijskem letu 2023/24....	9

I. LITERARNA VEDA

Lara Gobec, Lana Guček, Ela Remic, Maša Sekelj

Kreativna preobrazba Schulzevih <i>Cimetovih prodajaln</i>	19
--	----

Maša Sekelj

Podoba Sovjetske zveze v delu <i>Imperij</i> Ryszarda Kapuścińskiego.....	27
---	----

Lara Gobec

Razprava o literarni reportaži Małgorzate Rejmer <i>Blato slajše kot med: Božje pre- rokbe za 21. stoletje</i>	35
--	----

Maja Lukan

Ujetost v kapitalistični sistem skozi dramo <i>Naše skladišče</i>	45
---	----

II. DRUŽBA IN KULTURA

Katja Zeilhofer

Nadzor in spreminjanje resničnosti: evolucija teme notranjega in zunanjega sovražnika v ruskih propagandnih plakatih 20 stoletja.....	63
--	----

Jasna Reščič

Poljska vigilija za začetnike.....	73
------------------------------------	----

Katja Štefanič

Primerjava oblikovanja igralcev-modelov pri Levu Kulešovu in Robertu Bressonu.....	77
--	----

III. POTOPISNA RAZPRAVA

Ana Sečki

Rusija skozi moje oči.....89

IV. PREVAJALSKA VAJA

IZ RUŠČINE.....101

1. Anton Pavlovič Čehov, *Veselje* (**Vid Stajnko**)
2. Vladimir Nabokov, *Lužinova obramba* (**Hana Bevk**)
3. Svetlana Aleksijevič, *Žacinjeni dečki* (**Maša Sakelj**)
4. Mihail Ageev, *Roman s kokainom* (**Katja Štefanič**)
5. Viktor Pelevin, *Tamburin zgornjega sveta* (**Urša Glušič**)
6. Tatjana Tolstaja, *Sebastjan* (**Živa Jamnik**)

IZ POLJŠČINE.....127

1. Anna Jurksztowicz, *Vremensko stanje* (**Jasna Reščič**)
2. Bolesław Prus, *Pri skladih* (**Aleksandra Wójcik**)
3. Katarzyna Szweda, *vulva vulgare* (**Joanna Urbanska**)
4. Katarzyna Szweda, *hijene* (**Joanna Urbanska**)

IZ MAKEDONŠČINE.....139

1. Mihajlo Sviderski, *Teden* (**Lea Vodopivec**)
2. Mihajlo Sviderski, *Ježik* (**Lea Vodopivec**)
3. Mihajlo Sviderski, *V času* (**Lea Vodopivec**)

IZ BOSANŠČINE.....147

1. Draško Sikimič, *enkrat letno* (**Selma Skenderović**)
2. Draško Sikimič, *ena ohranjena želja* (**Selma Skenderović**)
3. Draško Sikimič, *neprebito življenje* (**Selma Skenderović**)

IZ ČEŠČINE.....153

1. Janka Rakuš, *Tri barve za eno smrt* (**Iva Panchárktová**)

U v o d **na beseda**

Mnogokrat so poti, ki vodijo do cilja, polne izzivov in preprek. Tudi pot letošnjega Peruna je bila takšna, a glej ga! Vendar se bom raje kot razlagi, o čem so pisali avtorji prispevkov in kako uspešni smo bili pri Prevajalski vaji (lahko pa pohvalim, da je letos sodelovalo kar 13 študentov), posvetila zahvali vsem, ki so pripomogli pri ustvarjanju in oblikovanju letošnje številke.

Na tem mestu se zahvaljujem recenzentki prof. Lidiji Rezončnik in vsem strokovnim prevajalcem, ki so pomagali pri Prevajalski vaji – Špeli Sevšek Šramel, Nikolaju Ježu, Roku Mrviču, Blažu Podlesniku, Namiti Subiotto, Đurđi Strsoglavc in Andreji Kalc; hvala tudi sourednici Neži Kočnik za oblikovanje in podporo.

Nika Pinter, odgovorna urednica

ŠE KAR ZASLUŽENA SAMOHVALA

Poročilo o delovanju Študentske sekcije ZdSdS v študijskem letu 2023/24

V študijskem letu 2023/24 je Študentski sekciji uspelo praktično vse, kar si je zadala. Na samem začetku decembra smo na Fakulteti za humanistiko Univerze v Novi Gorici uspešno izvedli že 11. Simpozij mladih slavistov, ki je letos nosil naslov *Dialog med središči in obdobji v slovanskih jezikih in literaturah*, konec avgusta pa je izšel tudi zbornik prispevkov na več kot 250 straneh. Prav tako so v polnem teku priprave na 12. Simpozij mladih slavistov, ki bo pod naslovom *Upor in njegovi odmevi v slovanskih jezikih in literaturah* potekal 12. in 13. decembra na Filozofski fakulteti Univerze v Mariboru. V okviru Slovanske bralne značke se je letos vse vrtelo okoli sodobne slovanske kratke proze. Med oktobrom in decembrom so se nam vsako sredo pridružili vrhunski strokovnjaki in prevajalci s področja slovanskih jezikov, in sicer Blaž

Podlesnik, Jana Šnytová, Lidija Rezoničnik, Đurđa Strsoglavac, Namita Subiotto, Ljudmil Dmitrov ter Špela Sevšek Šramel. Prav tako se z revijo, ki jo držite v rokah, uspešno zaključujeta tudi prevajalska vaja in urejanje šestega letnika revije *Perun*. Na tem mestu bi se rad v imenu Študentske sekcije iskreno zahvalil kolegici Niki Pinter, odgovorni urednice revije *Perun*. Vse to nam je uspelo kljub korenitim spremembam, ki so se znotraj Študentske sekcije zgodile tekom študijskega leta. Z mesta vodje sekcije se je poslovila kolegica Neža Kočnik, ki je tekom let pustila velik pečat ne samo znotraj naše sekcije, ampak tudi na ravni celotnega Slavističnega društva Slovenije. Aktivno je sodelovala pri organizaciji več Simpozijev mladih slavistov in urejanju zbornikov prispevkov, povezovala je srečanja Slovanske bralne značke in

kot lektorica ter urednica jezikoslovnih vsebin ogromno prispevala k obliki, ki jo je revija *Perun* imela v zadnjih letih. Neža bo kot namestnica vodje še vedno v stiku z delom naše sekcije, a svoje poslanstvo počasi predaja mlajšim kolegom, saj jo na njeni poti čakajo nove naloge in izzivi, mi pa bomo z velikim zanimanjem in veseljem spremljali njene nadaljnje uspehe.

Nejc Rac,
vodja Študentske sekcije ZdSdS

IZŠLO JE IZŠLO JE IZŠLO JE

Trst, to je tam, kjer je Boris Pahor

Urednika: Urška Perenič in Igor Grdina (Slovenska matica, 2024)

Založba Slovenska matica je izdala večavtorsko znanstveno monografijo *Trst, to je tam, kjer je Boris Pahor*, ki sta jo uredila dr. Urška Perenič in ddr. Igor Grdina, v njej pa je zbranih dvanajst prispevkov, ki osvetljujejo posamezne segmente ustvarjanja tržaškega pisatelja Borisa Pahorja (1913–2022).

Knjiga je zasnovana mozaično, iz štirih razdelkov, ki, kot pravita sama urednika, bodisi nadaljujejo in poglobljajo dosedanje raziskave ter spoznanja bodisi jih razširjajo in ustvarjajo ustvarjalsko-receptijski dialog tam, kjer ga še ni bilo.

S knjigo se seznanimo z določenimi vsebinami Pahorjevega življenja – od uvodnega prispevka pisateljevega sina Adrijana Pahorja, ki nam predstavi zadnje trenutke očetovega tuzemskega bivanja in preizpraševanja posmrtnega življenja, prek razdelka, ki je posvečen Trstu, znotraj katerega se dotaknemo tematik Pahorjevega zavzemanja za narodno identiteto in predstavitve raziskav pisateljeve pisemske korespondence, do tematskega sklopa o prijateljskem razmerju med Pahorjem in Kocbekom, knjiga pa se zaključuje spominsko, saj se z monografijo avtorji prispevkov borijo zoper pozabo tega Velikega tržaško-slovenskega pisatelja.

Ruska poslovna korespondenca / Русская коммерческая корреспонденция

Avtorici: Andreja Klemenčič, Janja Urbas (FF, UL 2024)

Učbenik *Ruska poslovna korespondenca* avtoric Andreje Klemenčič in Janje Urbas, ki je izšel pri Založbi Univerze v Ljubljani (Učbeniki FF), je namenjen študentom drugostopenjskega magistrskega študija programa rusistike in je obogaten s pestrim naborom primerov, nalog ter slikovnega gradiva, ki širijo in poglobljajo znanje s področja poslovne korespondence.

14 Z učbenikom se študentje seznanijo s posebno jezikovno zvrstjo, ki se po sintaksi, besedišču in slovničnih strukturah močno razlikuje od splošnega pogovornega jezika. Učbenik, ki s sedmimi poglavji pokriva glavna področja poslovnega sveta – od predstavitve družbe in njenih dejavnosti, prek letnega poročila in poslovnih dopisov do pogodb in življenjepisov, ki se zaključijo s celovitim pregledom slovnice in besedišča –, usposablja študenta za delo s poslovnimi besedili, sestavo uradnih dopisov, tekočo in pravilno poslovno korespondenco v ruščini, prevajanje poslovnih dopisov in pogodb ter ustrezno tolmačenje in sporazumevanje v rusko govorečem poslovnem svetu. Na koncu učbenika je krajši rusko-slovenski slovar poslovnega besedišča.

Avtorici tudi ne zanemarita prehoda iz pisemske korespondence na elektronske in spletne medije, s čimer so se poslovni dopisi z zapovedanimi togimi strukturami in vzorci že začeli rahljati, pri čemer avtorici predstavita in primerjata korespondenčne vzorce visokega sloga diplomacije in tekočega dnevnega dopisovanja po elektronski pošti.

Učbenik je tako primeren za vse, ki želijo obnoviti, poglobiti ali osvojiti znanje s področja ruske poslovne korespondence.

Slovanske književnosti v srednjih šolah

Urednika: Blaž Podlesnik, Lidija Rezoničnik (FF, UL 2024)

Pri Znanstveni založbi Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani je izšla monografija *Slovanske književnosti v srednjih šolah*, ki sta jo uredila Blaž Podlesnik in Lidija Rezoničnik. Sestavljajo jo štirje tematski sklopi, ki se ukvarjajo s (1) sodobno slovansko poeziji in literarnimi tematizacijami živalskega sveta, (2) sodobno slovansko kratko zgodbo, (3) temo in motivom mesta in družbe v sodobnem slovanskem romanu, zadnji (4) sklop pa prinaša uporabne primere učnih ur s slovanskimi književnostmi pri pouku slovenščine.

Prispevki tako odgovarjajo na pomembna vprašanja, kako v sodobno šolsko okolje vključiti doslej redko obravnavana poglavja iz različnih slovanskih književnosti, kako s temi vsebinami obogatiti poučevanje in razumevanje književnosti ter drugih humanističnih predmetov, kot so jezik in literarna zgodovina, geografija, zgodovina, sociologija, ekologija, etika in podobno; kaj lahko izbrana dela iz bogate slovanske kulturne dediščine danes ponudijo dijakinjam in dijakom in kako v učilnici ustvariti spodbudno okolje za čim bolj ustvarjalna in poglobljena srečanja z bližnjimi slovanskimi kulturami.

Nedvomno bo monografija koristna za učiteljice in učitelje oz. za vse pedagoške delavce (zlasti) v srednjih šolah, seveda pa tudi za širšo zainteresirano javnost, hkrati pa gre za konkreten in pomemben korak k ustrezni reprezentaciji slovanskih književnosti v slovenskih šolah



Literatura
Literatura
Literatura

Lara Gobec, Lana Guček, Ela Remic, Maša Sekelj

Filozofska fakulteta Univerza v Ljubljani

Kreativna preobrazba Schulzevih *Cimetovih prodajaln*

Bruno Schulz (1892–1942) poleg Witolda Gombrowicza in Stanisława Ignacyja Witkiewicza – Witkacyja velja za enega najpomembnejših predstavnikov poljskega literarnega obdobja dvajsetletja med obema vojnama (1918–1939) in t. i. velikega inovatorja, ki je v poljsko književnost vnesel modernistične prvine. V svojem ustvarjanju je oddaljil od realističnega pripovedovanja in dogajanje prikazoval na sanjski način. Njegova proza je izrazito lirizirana, jezik je zgoščen in prepleten s sinestezijami, metaforami in simboli. Schulz je izdal dve zbirki kratkih zgodb: *Cimetove prodajalne* (1933) in *Sanatorij Pri klepsidri* (1938).

19

Cimetove prodajalne so zgodbe spominov iz otroštva, ki jih niza prvoosebni pripovedovalec Jožef. Ta živi v majhnem mestu in čas preživlja v krogu svoje družine – očeta, mame in služkinje Adele, ki so vsi vpeti v delo družinske trgovine. Deček se sooča z očetovo boleznijo, ki jo skozi otroške oči vidi kot postopno preobrazbo v živalska bitja in stopnjevanje čudaškega obnašanja. V ospredje ni postavljena fabula, temveč različni motivi, kot so prehod v svet mrtvih in motiv labirinta, pri čemer je opazno prehajanje med resničnim in sanjskim svetom.

V okviru seminarskih vaj pri predmetu Poljska književnost od modernizma do postmodernizma II smo se posvetile naslovni zgodbi *Cimetovih prodajaln*, ki smo jo po branju in diskusiji preoblikovale po konceptu najdene in lepljene poezije. Schulzev bogat, liriziran jezik daje za tovrstno kreativno delo številne možnosti. Rezultate preobrazbe predstavljamo v nadaljevanju, po kratki teoretični opredelitvi obeh konceptov.

Najdena poezija je ena izmed manj konvencionalnih pesniških oblik, saj ne nastaja na podlagi neposrednega ustvarjanja, ampak izhaja iz že obstoječega besedila.

Iz njega vzamemo posamezne besede oziroma več besed, besednih zvez, lahko celo daljših pasaž in jih postavimo v nov kontekst. Pri tem lahko spreminjamo vrstni red in izpustimo določene besede. Zaradi podlage v že obstoječem besedilu najdena poezija mdr. postavlja mnoga vprašanja o pomenu in mejah avtorstva.

Podobno kot najdena poezija tudi *lepljena poezija* nastane in že obstoječih del. Poljubne besede (ali besedne zveze, posamezne črke, številke ...) iz izbranega dela izrežemo in iz njih naredimo lepljenko. Nova pesem, ki smo jo na ta način ustvarili, ima poleg novonastale vsebine velikokrat tudi nekakšno likovno podobo. Omejitev pri lepljeni poeziji ni: lahko vključimo različne barve in oblike, lahko jo nalepimo na kakšen vzorec ali izrezane besede postavimo v izbrano obliko. Za izhodiščno besedilo lahko izberemo kakršno koli delo, ne nujno poezije.

Maša Sekelj: *Cimetove prodajalne*

20 V obdobju najkrajših
zimskih noči
je bil oče že pogubljen
v nenehnem stiku z nevidnim
in z našo mačko
brez repa in glave
osramočen
in potopljen
v neznansko platneno prostranstvo.

Pesem sem napisala po metodi najdene poezije. Pri pisanju sem se osredotočila zgolj na prvi dve strani Schulzeve kratke zgodbe *Cimetove prodajalne*. Zanimala me je avtorjeva predstavitev lika očeta ter njegova razklanost med realnim in sanjskim svetom. Besedilo sem večkrat prebrala, nato pa začela povezovati besede, ki bi, združene v celoto, ilustrirale očetov »propad«. Pri ustvarjanju pesmi nisem upoštevala vrstnega reda besed v izvorniku.

in stekel navzdol
v zavojke nazidnih vencev

Kdo se v taki noči prepušča
orjaškemu dihu maske
z rdečimi trepalnicami
je upodobil
orkestracijo v pernici oblačkov

in profesor Arendt
je razsvetljen s tisočerimi lučmi
vodil na nevtralnem ozemlju
zmagoslavni tek zavrl
kot pohabljeni dremajoči raki

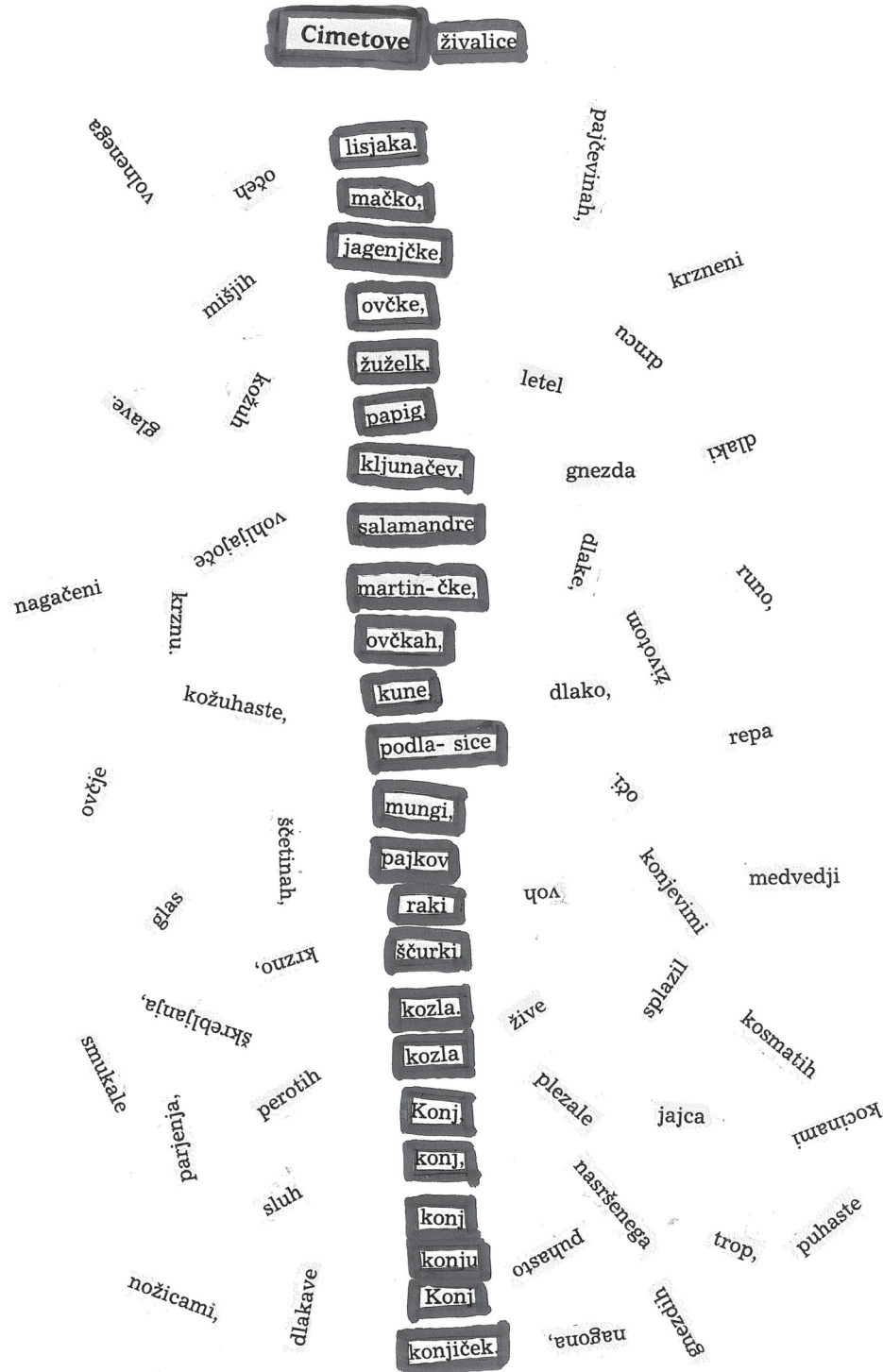
22

Ta lažni dan profesorja Arendta
ko smo jedli lešnike
sredi belih mesečevih poti
njegove izmišljije

Iz kratke zgodbe Bruna Schulza *Cimetove prodajalne* sem s pomočjo tehnike najdene poezije z novim vrstnim redom posameznih besed spremenila perspektivo, in sicer tako da subjekt v središču pesniškega dogajanja ni pripovedovalec, ampak gospod Arendt – učitelj risanja, ki ga pripovedovalec opazuje na svoji poti po mestu. Z menjavo perspektive je mogoče doseči poudarek na drugih literarnih mestih, ki so precej bolj statična in osredotočena na en sam prostor, medtem ko je izhodiščna kratka zgodba osredotočena na hitro spreminjajoči se svet. Ta ustavitev se zdi nujna, ne le za katalizacijo mojega ustvarjanja, ampak tudi za dojetanje prvotnega besedila, kjer mnogi, brzeči detajli včasih zastirajo pogled na ključne literarne elemente. Ne gre torej le za trenutek stika z gospodom Arendtom, ampak za stik z vsemi trenutki, ki bi jih v spremljanju toka zavesti lahko potencialno izgubili. Prav tako je učitelja Arendta mogoče

razumeti kot avtorski poseg v besedilo, saj se je tudi Schulz ukvarjal s poučevanjem risanja. Z upoštevanjem tega dejstva pa deloma razvodeni tudi povezava med avtorjem in pripovedovalcem. Pripovedovalec seveda ostaja kot nasledek avtorskega dejanja, a enako velja tudi za eno izmed na videz naključnih podob – učitelja Arendta. S tem je recepcija *Cimetovih prodajaln* naenkrat svobodnejša, umaknjena iz navideznega dvojca avtor – pripovedovalec, in osredotočena na tok zavesti, na njegove bogate detajle v še tako naključnem mimohodu.

Lana Guček: *Cimetove živalice*



Lepljenka *Cimetove živalice* je primer lepljene poezije. V kratki zgodbi *Cimetove prodajalne* avtorja Bruna Schulza sem opazila, da pogosto stvari opisuje z živalmi ali njihovimi lastnostmi, kar se mi je zdelo zelo zanimivo, saj sicer v zgodbi ni poudarka na živalih. Ravno zato sem ta aspekt Schulzevega bogatega jezika želela postaviti v ospredje. V okviru pesmi so v kronološkem vrstnem redu našteje vse živali, ki so omenjene v zgodbi, obdane pa so s pridevniki, povezanimi z živalmi, ki so naključno raztreseni okrog njih. Zdi se mi, da na ta način zaznamo, kako zelo z živalmi prepleten je Schulzev jezik, čeprav tega ob prvem branju *Cimetovih prodajaln* morda ni opaziti. Vredno je tudi omeniti, da je v zgodbi še ogromno opisov narave (čeprav je dogajanje postavljeno v mesto), vendar sem se odločila, da se bom pri lepljenki osredotočila zgolj na samostalnike in pridevnike, povezane z živalmi.

Maša Sekelj

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani
sekelj.masa@gmail.com

Podoba Sovjetske zveze v delu *Imperij* Ryszarda Kapuścińskiego

V razpravi bom obravnavala delo *Imperij* (*Imperium*) Ryszarda Kapuścińskiego. Najprej bom predstavila žanrsko problematiko literarne reportaže in avtorja, nato se bom osredotočila na upodobitev Sovjetske zveze v delu.

27

Zaradi prehajanja med resničnostjo in fikcijo je literarno reportažo težje definirati. Poljski Slovar literarnih pojmov (*Słownik terminów literackich*) jo opredeljuje kot novinarsko-literarni žanr, katerega vsebina temelji na resničnih dogodkih, ki jim je bil avtor priča ali pa je bil vanje neposredno vključen. Končno delo je rezultat avtorjeve subjektivne presoje in perspektive ter lastnega dožemanja dogodka. (Sławiński, 2010: 471) Subjektivnost tekstov je tisto, kar žanr oddaljuje od objektivnega časopisnega novinarstva in ga pomika v sfero literarnega. Nataša Kramberger zato v svojem članku meni, da je za dobro razumevanje literarne reportaže nujno potrebna sposobnost ločevanja med dejstvi in umetniško ustvarjalnostjo. (Kramberger, 2014: 1318)

večjo prepoznavnost na literarnem področju. Bernard Nežmah v članku *Izpuhteli vpliv Kapuścińskiego na slovensko novinarstvo* pojasnjuje, da se je podobno zgodilo tudi z recepcijo na slovenskih tleh. Ob izidih prevodov so novinarji njegova

Literarna reportaža se je na Poljskem začela razvijati ob koncu 19. stoletja, vzporedno s hitrim razvojem množičnih medijev. Žanr je razvojno sprva sledil že dobro preizkušenim vzorcem z zahoda, a je kmalu pod vplivom dinamičnih družbenopolitičnih sprememb, ki so zaznamovale Poljsko v 20. stoletju, pridobil svojski značaj in se v literarno zgodovino zapisal kot svojevrsten kulturni fenomen. (Frukacz, 2019: 8–9) Prvi odmevnejši teksti, ki so nakazovali odmik od romanopisja, so se pojavili po drugi svetovni vojni kot iskanje načina spopadanja s preteklostjo in povojno družbeno realnostjo, na primer delo *Medaljoni* Zofie Nałkowske, ki je pod vtisom vojnih grozot v minimalističnem reportažnem slogu zapisala pričevanja o nacističnem nasilju. Razlog za razvoj žanra na Poljskem je tudi dejstvo, da je literarna reportaža za avtorje predstavljala »izhod v sili« v boju proti komunistični cenzuri. Kot novinarski dopisniki so poročali o dogajanju iz tujine in se v svojih tekstih prikrito navezovali tudi na dogajanje na Poljskem. (Podrżaj, 2015: 21).

28 Ryszard Kapuściński velja za očeta poljske šole reportaže, prav tako pa za njenega najpomembnejšega in najprepoznavnejšega predstavnika. Po zaključku študija zgodovine v Varšavi se je pridružil svetu novinarstva in kmalu začel poročati s celega sveta. Kot dopisnik je poročal iz Latinske Amerike, Afrike in Bližnjega vzhoda, najpogosteje iz vojnih žarišč, državnih udarov in revolucij – zanimali so ga dogodki, ki so bili znanilci širših družbenih sprememb. Nedvomno je bil tudi odličen opazovalec, ki je znal način pripovedi podrediti dogodku in namenu sporočila. Niko Jež v spremni besedi k *Imperiju* izpostavlja, da je bil za Kapuścińskega ob dokumentarnosti vselej enako pomemben tudi zorni kot prikaza dogodka. Iz tega je lahko bralec razbral njegovo stališče in sled njegove osebne navzočnosti, ki je hkrati tudi izraz osebnega poguma. (Jež, 2023: 314)

Z velikim uspehom Kapuścińskega so se odprle polemike glede opredelitve njegovih del, predvsem na račun (pre)pogostega prehajanja med dejstvi in fikcijo. Njegov bogat besedni zaklad ni bil sprejet kot atribut novinarstva, temveč kot odlika literata, kar je pogosto vodilo v

dela obravnavali kot visoko literaturo. Enako so storile tudi založbe, ki so dela vselej uvrščale v leposlovje. Slovenska medijska recepcija ni izpostavila njegovih novinarskih sposobnosti vživitve v sogovornika in ustvarjanja objektivne slike, zato se njegova načela novinarstva na slovenskih tleh niso uveljavila. (Nežmah, 2023: 99–111)

Delo *Imperij* je izšlo leta 1993, dve leti po dokončnem razpadu Sovjetske zveze. Avtor bralcu že v uvodu pojasni, da delo ni zgodovinske narave, temveč zgolj njegovo subjektivno poročanje s potovanj po tej deželi. Ker je knjiga napisana večglasno, se na njenih straneh izmenjujejo osebe, kraji in motivi, ki se lahko pojavijo večkrat v različnih obdobjih in okoliščinah. Vsebina je napisana skozi razdobje pol stoletja in je razdeljena na tri dele: *Prva srečanja*, *Iz ptičje perspektive* in *Še se nadaljuje*.

V prvem delu z naslovom *Prva srečanja (1939–1967)* Kapušciński začne pripoved s spominom na svoj prvi stik s Sovjetsko zvezo, ko je ta leta 1939 okupirala njegovo rodno mesto Pinsk (območje današnje Belorusije). Sovjetska zveza je tako najprej upodobljena skozi oči sedemletnega dečka, ki v okupiranem mestecu skupaj z ostalimi otroki ne razume novega režima, a se s pozornim opazovanjem kmalu zave njegovega razpona in pomena. Avtor opisuje nov vsakdan pod sovjetsko okupacijo – eksplozije, postopno odvažanje ljudi, hudo lakoto in prisilno učenje ruskega jezika. Pripoved se nadaljuje nekaj let kasneje, ko Kapušciński, takrat že kot uveljavljeni novinar, ponovno potuje po območju Sovjetske zveze. Sprva se leta 1958 odpravi na devetdnevno potovanje s transsibirsko železnico. Avtor na lastni koži ponovno izkusi sovjetsko politiko ustraševanja in zapiše: »To je smrtno resen svet, svet ukazov in poslušnosti. Nauči se poslušati, nauči se ponižnosti, nauči se zavzeti čim manj prostora. Najbolje bo zate, da delaš, kar ti je naloženo. Najbolje, da molčiš. Najbolje, da ne sprašuješ.« (Kapušciński, 2023: 27) Na potovanju skozi zasneženo pokrajino strmi v neskončne linije žične ograje, ki ves čas opozarjajo na prehod v nov svet. Na železniški postaji potnike pričakajo vojaki s puškami, ki se hitro lotijo pregledovanja njihove prtljage. Znano je, da je bila Sovjetska zveza strogo izolirana od vplivov zahoda, zaradi česar me ob branju ni presenetilo, ko je Kapušciński o pregledovanju osebnih stvari potnikov zapisal: »Najhuje je s knjigami! Pravo prekletstvo je, če imaš s seboj kakšno knjigo! Lahko imaš kovček kokaina, a na vrhu imej knjigo. Za kokain se ne bo zmenil nihče, vsi cariniki se bodo vrgli na knjigo.« (Kapušciński, 2023: 29) Leta 1967 Kapušciński potuje skozi sedem južnih (neruskih) republik Sovjetske zveze: Gruzijo, Armenijo, Azerbajdžan, Turkmenistan, Tadžikistan, Kirgizijo in Uzbekistan. Skozi barvite opise bralca

seznanani z zgodovinskimi, geografskimi in kulturnimi specifikami posamezne dežele. Z njimi mu želi približati predstavo o razsežnosti, predvsem pa kulturni raznolikosti Sovjetske zveze.

30 Drugi del ima naslov *Iz ptičje perspektive* (1989–1991) in predstavlja osrčje knjige. Na prelomu osemdesetih in devetdesetih let je Kapuściński dosegla novica o nenavadnem dogajanju v Moskvi, ki je skupaj s Kremljem predstavljala absolutni center Sovjetske zveze. Država je bila zaradi slabega gospodarskega sistema in nerazvitega kmetijstva že dolgo časa v hudi krizi. Pomagale niso niti reforme Mihaila Gorbačova, ki so se v zgodovino zapisale pod pojmom perestrojka. Le-te so kmalu ušle izpod nadzora in reformni procesi, ki so se začeli leta 1986, so postopno pripeljali do razpada Sovjetske zveze leta 1991. (Podlesnik, 2018: 241–245) Novice o burnem političnem dogajanju so ves čas prihajale izključno iz Moskve in tako bralcem pogosto podajale napačno predstavo o resnični razsežnosti Sovjetske zveze, ki je segala vse od meje s Poljsko na zahodu, do Pacifika na vzhodu. Kapuściński si je v delu *Imperij* zadal drugačno nalogo in se z namenom, da bi prikazal resnično stanje v preostalem delu države, odpravil na potovanje po njenih najbolj oddaljenih predelih. S tem je ustvaril delo, ki Sovjetske zveze ne predstavi z zornega kota Moskve, temveč z vidika njene ogromnosti in brezmejnosti. Kot je dejal v intervjuju, mu je to poleg kompleksnosti že omenjenega zgodovinskega dogajanja velikokrat predstavljalo tudi oviro pri pisanju. (Kapuściński, 2015: 9–10)

Osnova poročevalskega dela Kapuściński so bile osebne vezi, ki jih je vzpostavil na potovanjih in nato vključil v svoja dela. Iz dela *Imperij* je vredno omeniti zgodbo rudarja Genadija Nikolajeviča, prebivalca mesteca Vorkuta (na skrajnem severu), kjer so sovjeti v dvajsetih letih odkrili velika nahajališča premoga. V naslednjih letih je tam nastalo na desetine delovnih taborišč in rudnikov. Zanimivo je, da so ljudje v taboriščih ostali tudi po njihovem zaprtju, saj druge izbire preprosto niso imeli. Skozi zgodbo Genadija izvemo, da so v mesto, ki je kmalu postalo simbol strahu in nepovratnega izгона, prebivalci pogosto prišli prostovoljno – v begu pred lakoto, ki pa se tudi v Vorkuti ni končala.

Za Genadija Nikolajeviča meja med taboriščem in zunanjim svetom ni ravno izrazita.

To ni meja med suženjstvom in svobodo. Gre bolj za različne stopnje zasužnjenosti. Kajti znano je, da je sam prišel v Vorkuto prostovoljno. Prostovoljno? Prišel je, ker ga je od doma pregnal bič lakote! Prav tako je znano, da bi lahko kadarkoli odšel. Odšel? Kam? Kje bi živel? Od česa? (Kapuściński, 2023: 144)

Kapuściński se je zavedal, da lahko na videz nepomembna zgodba včasih pove veliko več, kot gola zgodovinska dejstva. V delo mu je uspelo ujeti duh časa in predstaviti zakulisje burnega političnega dogajanja v Moskvi, ki v oddaljene kraje še dolgo ni prineslo korenitejših sprememb. Tako avtor ponovno opozori na obseg države, ki je imel svoj odraz tudi v mentaliteti ruskega prebivalstva in njihovi nezmožnosti upora.

Tretji in zadnji del knjige ima naslov *Še se nadaljuje* (1992–1993) in se nanaša na obdobje po razpadu Sovjetske zveze. V tem delu Kapuściński zbere in ubesedi svoja razmišljanja o dogajanju pred njenim razpadom. Čeprav kot bralci na koncu nestrpno pričakujemo sklepno dejanje, ki bi delo osmislilo kot celoto, nam *Imperij* tega ne ponudi. Na ozemlju so začele nastajati nove države z mogočno Rusijo v središču. Avtor delo zaključi z razmišljanjem o prihodnosti držav, ki so se podale na pot osamosvojitve.

Če povzamem – delo *Imperij* Ryszarda Kapuścińskega lahko žanrsko opredelimo kot literarno reportažo, ki aktualne teme vsakdanjega življenja združuje s pripovednimi tehnikami iz leposlovja. Pod vplivom družbenopolitičnih specifik je reportaža na Poljskem doživela hiter razvoj in se v literarno zgodovino zapisala kot svojevrsten fenomen. Glavni predstavnik poljske šole reportaže je Ryszard Kapuściński, ki je kot dopisnik največkrat poročal iz vojnih žarišč in državnih udarov. Njegovo delo *Imperij* v središče zanimanja postavi razpad Sovjetske zveze. S potovanji v oddaljene kraje poskuša bralcu približati predvsem razsežnost in kompleksnost te državne tvorbe.

31

Viri in literatura

- Katarzyna Frukacz, 2019: *Literary reportage or Journalistic Fiction? Polish Reporter's struggles with the Form*. *Literary Journalism Studies* 11/1. 7–35.
- Niko Jež, 2023: *Živeti z imperijem* (Spremna beseda k slovenskemu prevodu dela *Imperij*). Ljubljana: Mladinska knjiga. 311–320.
- Ryszard Kapuściński, 2015: *Imperium Postscriptum*. Warszawa: Biblioteka Gazety Wyborczej.
- Ryszard Kapuściński, 2023: *Imperij*. Ljubljana: Mladinska knjiga. Prevedel Niko Jež.
- Nataša Kramberger, 2014: *Boj za jezik, za naša življenja*. Sodobnost. Ljubljana. 1315–1324.

- Bernard Nežmah, 2023: *Izpuhteli vpliv Kapuścińskega na slovensko novinarstvo*. Slovensko Poljski medkulturni dialog. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego. 99–111.
- Blaž Podlesnik, 2018: *Pregled ruske kulturne zgodovine*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani.
- Tina Podržaj, 2015: *Od poskusa izreči neizrekljivo do izvoznega artikla*. Pogledi. Ljubljana: Delo. 21–22. <<https://pogledi.delo.si/druzba/od-poskusa-izreci-neizrekljivo-do-izvoznega-artikla>> Dostop: 6. 6. 2024.
- Janusz Sławiński (red.), 2010: *Słownik terminów literackich*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. 471.
- Culture.pl: Ryszard Kapuściński. <<https://culture.pl/pl/tworca/ryszard-kapuscinski>> Dostop: 6. 6. 2024.

Lara Gobec

Filozofska fakulteta Univerza v Ljubljani

Razprava o literarni reportaži Małgorzate Rejmer *Blato slajše kot*

1 Uvod

Nasilje in totalitarizme 20. stoletja so poleg strukturiranega represivnega aparata utrjevali še kulti osebnosti, ki so voditelje posameznih državnih entitet slavili kakor bogove. S tem si je določena politična skupina zagotovila predvsem nadzor nad resnico o svetu, posledično pa tudi nad prebivalstvom, ki je tej resnici moralo slediti. Z izkrivljanjem podobe sveta, z božjimi prerokbami o notoričnem zahodu in demokraciji, se kljub idejam o večnosti diktatorjev in njihovi vsemogočnosti ni zgodilo zgolj prirejanje resničnosti. Resnica se je namreč razcepila na dva pola: na navidezno resnico, ki jo je zagovarjala partija in na dejansko resnico – ta je bivala v ljudeh, v njihovih čustvih in krču, ki ga je prineslo življenje konstantne represije. 33

2 Małgorzata Rejmer in sodobna poljska reportaža

Małgorzata Rejmer (1985) je poljska pisateljica, ki poleg Mariusza Szczygła, Jacka Huga Badra, Witolda Szablowskega idr., nadaljuje bogato tradicijo poljske reportaže. V literarni prostor je intenzivneje stopila leta 2009, ko je izdala svoj prvenec, roman *Toksemija*. Pisava njenega prvenca je predvsem pisava, ki se ukvarja s prostorom, saj je dogajalni kraj *Toksemija* manj razviti varšavski predel imenovan Praga Południe. Prostori pa delujejo kakor literarno polje za razvijanje in razumevanje toksičnih odnosov, ki so vzniknili v njih in se nanje

posledično tudi nanašajo (Gliński, »Toksymia - Małgorzata Rejmer«). Njena afiniteta do prostorov se v določeni meri nadaljuje tudi v njenih dveh sledečih knjigah, literarnih reportažah *Bukarešta: prah in kri* ter *Blato slajše kot med: glasovi komunistične Albanije*.

34 Vendar ni mogoče trditi, da gre pri teh dveh literarnih reportažah za enak odnos do prostora, kot ga je avtorica raziskovala v *Toksemiji*. Od slednjega se razlikuje predvsem po tem, da je širši, saj pri *Bukarešti* zavzema celotno mesto, pri *Blatu slajšem kot med* pa celotno državo – veličina dogajalnega kraja pa pripovedi ponavadi navdaja še več kompleksnosti in manj obvladljivosti. Manjšanje obvladljivosti je povezano tudi z inflacijo (zgodovinskih) dejstev, ki jih avtorica mora obdelati. *Toksemija* je fikcijsko delo, in sicer roman, ki je kljub povezanosti z določenim resničnim prostorom in resničnimi dogodki (deloma temelji na zgodbi avtoričine prijateljice) še vedno najmanj dejstveno od vseh treh omenjenih del. Po širini vključenih dejstev za *Toksemijo* sledi *Bukarešta*, saj je avtorica kljub osredotočenosti na posamezno mesto ostajala subjektivna in osredotočena predvsem na lastno perspektivo postkomunistične Bukarešte in tragiko, ki so jo pustile režimske sledi (Polish Literature, »Małgorzata Rejmer«). Slednje jo intenzivno družijo z njeno zadnjo knjigo naslovljeno *Blato slajše kot med*, ki se režimskih sledi loteva na primeru komunistične Albanije – ta pa večinoma ni izpisana kot avtoričin neposredni doživljaj, ampak predvsem skozi številne zgodbe o osebnih usodah ki jih je avtorica nabrala v času, ko je bivala v Albaniji. Rejmer se je v tej reportaži nekoliko umaknila in pustila glasovom, da govorijo o lastni zgodovini, kar je navzlic širnosti in kompleksnosti (zgodovinskih) dejstev omogočilo objektivnejši prikaz albanskega komunizma. Še vedno pa je njeno mnenje, če ne neposredno, razvidno posredno – v poetičnem avtorskem komentarju, ki utrjuje tragično atmosfero, obenem njene razsežnosti še ironizira.

Sodobna poljska reportaža sledi obratnim trendom kot so tisti, ki jih je bilo mogoče zaznati v predvojnem času (torej začetek 20. stoletja). Ni več mogoče zaznati opiranja na dejstva, več je subjektivne in avtorske perspektive, zato se literarno reportažo vse bolj dojema kot literarni in ne novinarski žanr. Prav tako na sodobno poljsko literarno reportažo vplivajo številni družbeni dejavniki. Do temeljnih premikov je prišlo na področju recepcije, saj se ogromno literarnih, novinarskih vsebin seli na splet. Internetne vsebine, ki poudarjajo vizualne elemente tako vstopajo v napeto relacijo s tiskanimi mediji in knjigami, obenem pa v primerjavi s slednjimi dosegajo drugačne recepcijske učinke. (Frukacz 2019,

22–23) Prav tako se na Poljskem dogaja podoben proces kot v Sloveniji in ga v svojem eseju *Boj za jasen jezik, za naša življenja* izpostavi Nataša Kramberger. Literarne reportaže izgublajo svoj prostor in jih, kot pravi Kramberger (2014, 1316–1323), izpodriva balast generičnih, hitro dostopnih informacij – s tem pa se izgublja prostor za izpostavljanje majhnih, navidezno banalnih človeških usod, ki v resnici kažejo na širše družbene in geopolitične problematike, ki zaznamujejo sodobno življenje.

3 Komunistična Albanija

Rejmer je za svojo literarno reportažo *Blato slajše kot med: glasovi komunistične Albanije* izbrala eno izmed držav, ki je drugo polovico 20. stoletja preživela v hudi izoliranosti, z diktatorjem Enverjem Hoxho na čelu. Poleg ostrega komunizma, totalitarnega režima, ki je nadzoroval vse sfere družbenega, pa tudi zasebnega življenja, je od 70. let vodila strogo izolacionistično politiko in se zunanjepolitično ni povezovala z drugimi državnimi entitetami. Prav tako države ni bilo mogoče zapustiti, življenje v njej pa je zaznamovalo materialno pomankanje in vseprežemajoč strah – le vprašanje časa je bilo, kdaj boš pristal na zagovoru pred oblastjo ali celo v zaporu (statistika namreč kaže, da je vsak četrti Albanec v času komunizma nekoga ovadil). Proti ljudem so zaradi povsem banalnih zadev (pritoževanje nad kruhom) vodili sodne procese, ki so večidel potekali javnosti na očeh: da bi oblast s tem postavila eksempl in zasejala še več strahu.

35

Eden izmed ključnih delov reportaže je osrednji del, kjer se avtorica posveti najkrutejšemu albanskemu komunističnemu zaporu oziroma delovnemu taborišču, imenovanemu Spaç. Zapor je namreč predstavljal vrhunec represije, ki je živela v albanskem vsakdanjiku, v nezaupljivosti med ljudmi, v strahu in apatiji zaradi brezizhodnosti lastnega položaja. Nasilje, ki so ga doživljali zaporniki v Spaçu, bi danes opredelili kakor kršitev prepovedi mučenja – človekove pravice, ki je absolutna, kar pomeni, da vanjo v nobenem primeru ni dovoljeno poseči. Dogodki, ki jih spremljamo, prikazujejo predvsem dokončno izgubo humanosti. Nasilje je relacijsko, poteka med vsaj dvema človekoma, kjer se vsaj eden drugega odloči podrediti in dehumanizirati. Tovrstna podrejanja in s tem povezana objektivizacija dajejo vedeti, kako daleč lahko gre sistemska struktura ravno zaradi svojega nadzora.

Prepoved religije in zajetnega dela knjig, ki bi lahko širile obzorja, spodbujale empatijo in morda napeljale k odporniškemu kolektivnemu gibanju, dodatno prikazuje trdnost sistemskega nadzora. Partija na čelu s Hoxho naj bi ustvarila pravljične rezultate državotvornosti, zato ni bilo treba verjeti v karkoli drugega,

še več – ni bilo treba čutiti nič drugega kakor naklonjenost do obstoječega režima. Ta naklonjenost pa je rezultat nadzora nad vsakokratnimi, še najmanjšimi (miselnimi) premiki prebivalcev – ta nadzor je rezultiral tako v apatiji kot kolektivni paranoji. Zaradi razvejanosti sistema, ki ni pomenil le državno-institucionalnega nadzora, ampak številna zasebna očesa, ki so državnim institucijam poročala, ljudje niso mogli zaupati prav nikomur več. Posledično so se branili pretirane bližine, intimnosti – če so si jo dovolili, so svoje življenje postavili na plano, na odprto in tvegali, da končajo ne le na sodišču, ampak tudi v Spaçu. Tukaj se ponovno kaže ne le vdor v intimo, ampak tudi vseprežemajoča narava totalitarnega režima.

4 Med literarnim in novinarskim: literarna reportaža kot hibriden žanr

36 Avtorica je pri pridobivanju informacij uporabljala metode, ki jih je mogoče označiti za novinarske. Rejmer je namreč živela v sodobni Albaniji, se z Albanci družila in z njimi delala intervjuje – da bi se ji zares odprli glede nedavne zgodovine, se je naučila albanskega jezika (Nogaš, »Małgorzata Rejmer ...«). Intervjuje je v besedilu pretopila v individualne prvoosebne pripovedi ljudi, ki so doživeli albanski komunistični režim. Njihove posamezne izkušnje je še dodatno podkrepila z zgodovinskimi dejstvi (npr. prepoved religije leta 1967, gradnja bunkerjev po celi državi zaradi strahu pred vojaško okupacijo tujih sil), statistiko – s tem individualno vpne v kolektivno, skupnostno.

Že na tem mestu je čutiti, da je pri analizi *Blata slajšega kot med* nujno upoštevati relacijo med posameznikom in skupnostjo. Kaj pomeni skupnost v dotični reportaži je monolitno in to določa predvsem režim, pravna regulativa, njena moč in represivnost, ki se ne kaže v posameznikovi aktivni participaciji, ampak predvsem v njegovi podreditvi. Ob slednji – ki se ji vedno pridružuje izguba lastne identitete – posamezniki doživljajo različno paleto občutkov in v reportaži jih delijo vsak v svojih emotivnih razsežnostih (od otopelosti do goreče jeze), včasih jih avtorica s pomočjo mozaika dejstev celo spaja, kadar se njihove usode povezujejo, a najpomembneje – to počne brez avtorskih vložkov, ki bi njihove občutke zamejili, jih napačno vrednotili oziroma jih vrednotili v primerjavi z lastnimi. Pri tem ji uspe doseči predvsem kulturno razkritje (cultural revelation), o katerem govori John P. Hartstock, ne pa toliko osebnega razkritja, ki bi vključil avtoričino subjektivno izkušnjo. Žrtvam režima avtorica daje prostor

da spregovorijo, npr. o želji po begu, skrivnih verigah za posojanje knjig in neuresničenih željah, potem pa njihovo pripoved kvečjemu umesti tako, da doseže napetost, stopnjevanje in kasnejšo razrešitev – skratka, Rejmer ve, kdaj razkriti določeno dejstvo, da potencira narativni razvojni lok. Kljub temu da na vsebinski ravni gre za uporabo dejstev, je tehnika podajanja slednjih prav takšna, kot bi jo lahko zasledili v romanopisju. Tako se denimo nek moški, poln uporniškega elana odloči, da bo razstrelil partijski komite, ker želi olajšati življenje svojemu dekletu – ima namreč slabo kartoteko. Kaj kmalu se ta protirežimska vzhičenost razruši v brezup, saj izvemo, da ga je ravno to dekle ovadilo albanski tajni policiji. Rejmer torej daje žrtvam svoboden glas, kar pomeni, da njihovih čustev ne poskuša prevajati ali preoblikovati, ampak neposredno podajati, da bi pokazala ravno to heterogeno človeškost, ki jo je režim skušal izničiti. Ideologija, ki neprepustno ščiti enega in edinega dovoljenega boga pomeni tudi, da se morajo vsi ljudje ravnati po njegovi podobi, Rejmer pa tem podobam da dovolj izpovednega prostora, da bogu pokažejo raztelešeno ogledalo.

Idejo boga, ki sta ga v Albaniji predstavljala Partija s Hoxho na čelu, je avtorica analizirala in interpretirala tako, da je k dejstvu pripela še lasten poetični avtorski komentar, ki služi posrednemu vrednotenju družbenih razmer. Hkrati pa z njim razčlenjuje simbole in s tem povezane družbene koncepte tistega časa, ki pričajo o kolektivni izkušnji – ta pa se vedno začne z individualno. Gre za literarno analizo in interpretacijo strukture moči v totalitarnih režimih, ki skušajo homogenizirati posamezne izkušnje, posledično izničiti dinamično skupnost in jo podrediti družbenim ciljem partijskih oblasti. Kar nam Rejmer s svojim simbolno-dejstvenim pristopom omogoči, je, da lahko doživljamo napetost med partikularnostjo individualne emocije in monolitno strukturo, ki jo skuša zadušiti. Da je ta napetost še intenzivnejša, avtorica dodaja atmosferske, metaforične opise albanske pokrajine, ko se ta jasno seseda vase. Literarizacija prostorov, ki so doživljali represijo in ki sledi režima nosijo še danes, zmanjšuje geografsko in časovno razdaljo med nami, torej bralci, in doživljaji ljudi, ki jih prebiramo. Ko vstopamo v njihovo pogubljeno okolje, se njihove osebne zgodbe intenzivneje kontekstualizirajo, saj je jasno, da se še najmanjše upanje ljudi porazgubi v usihanju pokrajine: »Gore strmijo navzdol vate, ampak njihove oči so prazne.« (iz angleščine prevedla avtorica razprave)

Poleg intenzivnejšega umeščanja in s tem večanja možnosti za empatično branje je avtorski poetični komentar namenjen še ironiziranju polpretekle albanske zgodovine. Eden izmed izstopajočih razdelkov na začetku knjige uporabi način pripovedovanja pravljice:

»Nekoč je bil raj, ustvarjen v najpravičnejši socialistični državi na svetu.

Kjer je vse pripadalo vsem in nič ni pripadalo nikomur.

Kjer je vsak znal brati in pisati, a pisalo se je lahko le to, s čimer se je strinjala vlada, in bralo le to, kar je vlada odobrila.

Kjer so bile do vsake vasi speljane elektrika, avtobusna linija in propaganda, a navadni državljan ni imel pravice do lastnega avtomobila niti do lastnega mnenja.

Kjer se je vsak lahko zanašal na brezplačno zdravstvo, a dogajalo se je, da so ljudje umirali, ne da bi za sabo pustili sled. » (iz poljščine prevedle Nadja Debeljak, Jasna Reščič in Pia Marija Žugman)

38 Po prepoznavnem pravljичnem začetku (Partija je življenje v Albaniji dejansko predstavljala kakor pravljico, ravno za to pravljico pa je Hoxha »prerokoval«, da se bo razušila ob stiku z zahodom), Rejmer nadaljuje z nizanjem enakovrstnih dvodelnih verzov, ki delujejo po principu nasprotij; prvi del je pravljичen in predstavlja navidezno resnico, ki jo je oblikovala in vsiljevala Partija, drugi del pa je dejanska resnica, o kateri ni bilo dovoljeno govoriti. Kljub Partiji, ki je s pozicije božjega upravljala s tem, kaj lahko imamo za resnično, je tista dejanska resnica še vedno obstajala v že omenjenih raznovrstnih obteženih emocijah, zaradi katerih so ljudje drseli v kletko emotivnega krča. Ponavljanje enakovrstnih slogovnih prijemov verz za verzom veča razkorak med navidezno in dejansko resnico, hkrati pa je z večanjem tega razkoraka besedilo napolnjevano z vse več napetosti, brezupa in absurda. Nenazadnje pa s ponavljanjem in agitacijo nastaja tudi ritem. Ravno zaradi ritmičnosti, ki jo ustvarja politična agitacija, je ta razdelek mogoče označiti za poetičnega. Ne le da je Rejmer uspelo napisati literarno reportažo, kjer v prevladujoči meri iščemo prozne in novinarske strukture, ampak ji je uspelo vanjo vpeljati še nekoliko sublimnejšo poezijo. Slednja se na prvi pogled morda težko vklopi v kontekst naracije o zgodovinskih in družbenih žariščih, saj načeloma enostavneje briše pomene in se igra z njihovo elastičnostjo, a se Rejmer tej literarni »pasti« izogne. Avtorica ostaja osredotočena na dejstva, ki jih je nabrala v času raziskave in poezije ne uporablja, da bi brisala meje med pomeni posameznih besed – te ostajajo ekzaktne, neposredne – ampak jih postavlja v ritmično konstelacijo. S tem pridobljena napetost, ki aludira na stisko žrtev komunistične oblasti, daje še en nov kontekst in nov okvir razmišljanja o totalitarizmu, kjer je resnica objekt zlorabe tistega, ki je monopoliziral oblast.

Bog je absolutna sila, ki ne le da lahko razločuje med resničnim in neresničnim, ampak je tudi moralna avtoriteta, ki ločuje med dobrim in slabim ravnanjem

ljudi. Prav tako je utemeljen na podlagi dogmatike, ki se je ne preizprašuje, in jasno, v Hoxhevo avtoriteto ni bilo dovoljeno dvomiti. Pri tem ne gre toliko za utemeljeno penaliziranje obče, univerzalno družbeno škodljivih ravnanj, ampak moralni pogrom in celo pravni pogrom nad banalnimi in intimnimi odločitvami, ki bi sicer kazali na povsem dovoljen, človeku nujno potreben prostor osebne svobode (npr. branje prepovedanih knjig). Da je Hoxha sodil v kategorijo božanskega, avtorica jasno vzpostavi že na začetku knjige – ko je voditelj leta 1985 umrl, na njegov nagrobnik niso napisali datuma smrti, saj so trdili, da je Hoxha večni. Njegova večnost se je nekoliko zamajala s padcem režima – na simbolni ravni predvsem v trenutku, ko so v Tirani porušili njegov kip. A vendar ni tako enostavno. Avtorica je zaradi stika z ljudmi, ki so živeli za časa režima in v sodobni Albaniji, nabrala dovolj informacij, da ve, da sledi komunizmu, s tem pa sledi Hoxhe ostajajo – marsikdo iz takratnih vrst oblasti, ki je kršil temeljne človekove pravice, ni pravno odgovarjal, nekateri izmed njih so še vedno na oblasti (Sowińska, »Interview with Małgorzata Rejmer»). Hoxha je že za časa komunizma bdel nad vsemi, kakor ideja domnevnega dobrega in pravičnega razsodnika, ostal pa je v odsevih neuspele tranzicije.

5 Sklep

Enver Hoxha in partija sta albansko prebivalstvo ves čas opozarjala, da se morajo zaščititi pred zahodom in ohraniti svojo »pravljичno« deželo. Lahko bi rekli, da so celo prerokovali, kakor bogovi, kaj se bo zgodilo z narodom, ko bo izstopil iz režimskega primeža, iz prostora med navidezno in dejansko resnico. Bojazen komunističnih oblasti se je v določeni meri tudi uresničila. Sicer ne na način kot si je komunistična partija tranzicijo v demokracijo morda predstavljala. Albanska tranzicija v demokratično družbeno ureditev je namreč pomenila delno ohranitev stare oblastne garniture, delno pa priključitev nekaterih novih političnih akterjev. Hoxheva sled torej delno ostaja v strukturi oblasti, a vendar je na začetku 90. let prišlo do korenite spremembe družbenega sistema v demokratičnega, kar je ljudi iztrgalo iz krča komunistične represije in jim omogočilo (intimni) prostor osebne svobode. In čeprav se albanska demokracija sooča s številnimi težavami, božjim prerokbam ne moremo pritruditi, saj neuspešnost tranzicije ne gre pripisati manjku velikega vodje, ampak institucionalne in pravne podlage, ki bi lahko udejanjala postulate demokratične družbe.

Če pa želimo razumeti nepredvidljive božje prerokbe – pa naj so resnične ali neresnične – se v *Blatu slajšem kot med* moramo vedno znova soočiti tako s širino dejstev kot poetiko, ki izničuje razdaljo med nami in tistimi, ki skušajo

izpovedati svojo osebno izkušnjo življenja v albanskem komunizmu. Literarna reportaža, ki združuje tako dejstveno kot fikcijsko, (prelomne) zgodovinske trenutke uokvirja v individualiziran kontekst, tako na strani ljudi, ki so dotične dogodke dejansko doživeli kot na strani bralca, ki se skozi naracijo lahko intenzivneje vživlja v njihovo čustvovanje. Hibriden žanr tako znova pokaže, da preseganje klasičnih besedilnih kategorij pomeni predvsem vključevanje v (literarni) dialog. Nastali izrazni pristop tako pripomore k temeljitemu, empatičnemu razumevanju tudi tistih delov zgodovine, ki morda izpadejo iz učbenikov.

VIRI IN LITERATURA

Katarzyna FRUKACZ, 2019: Literary Reportage or Journalistic Fiction? Polish Reporters' Struggles with the Form. *Literary Journalism Studies* 11. 22–23. Tudi na spletu.

Mikołaj GLIŃSKI: Toksymia - Małgorzata Rejmer. Splet. 6. 5. 2024. URL: <https://culture.pl/en/work/toksymia-malgorzata-rejmer>.

40 John C. HARTSTOCK, 2016: *Literary Journalism and the Aesthetics of Experience*. Massachusetts: University of Massachusetts Press.

Nataša KRAMBERGER, 2014: Boj za jasen jezik, za naša življenja. *Sodobnost* 78. Številka 1315–1324. Tudi na spletu.

Michał NOGAŚ: Małgorzata Rejmer: Prawda mogłaby wyzwolić Albanię, ale wszystkim zainteresowanym łatwiej żyć w kłamstwie. Splet. 7. 5. 2024. URL: <https://wyborcza.pl/7,75517,24176264,malgorzata-rejmer-prawda-mogla-by-albanie-wyzwolic-ale-wszystkim.html>.

Polish Literature: Małgorzata Rejmer. Splet. 6. 5. 2024. URL: <https://instytutksiazki.pl/en/polish-literature,8,authors-index,26,malgorzata-rejmer,171.html?filter=>.

Agnieszka SOWIŃSKA: Interview with Małgorzata Rejmer. Splet. 7. 5. 2024. URL: <https://www.dwutygodnik.com/artykul/8038-pytalam-o-najprostsze-rzeczy.html>.

Maja Lukan

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani

Ujetost v kapitalistični sistem v drami *Naše skladišče*

Prispevek v drami avtorice Tjaše Mislej *Naše skladišče*, ki je leta 2020 izšla v reviji *Sodobnost*, aktualizira položaja posameznika in umetnika, ujeta v kapitalistični sistem, ki ju izkorišča ter jima ne omogoča svobodnega življenja in izpopolnjenja življenjskih idealov. Spremljamo zgodbo štirih skladiščnih delavk, ki opravljajo delo v nemogočih razmerah, saj delajo od jutra do večera in so za to premalo plačane. Ob njihovih zgodbah, medsebojnih odnosih in dogajanju v skladišču prispevek razpravlja, zakaj delavke vztrajajo pri takšnem delu. Osredotoča se na malega človeka in njegovo izkoriščenost, pri čemer se dotika slabih delovnih razmer in nespoštovanja zakonov o delovnih razmerjih, poleg tega razmišlja o položaju umetnika v sodobnem svetu, ki ga avtorica drame skupaj z drugimi zgodbami, temelječimi na resničnem dogajanju, še posebej avtoreflektira.

41

1 Tjaša Mislej in njen literarni opus

Avtorica socialne drame *Naše skladišče* (2020) Tjaša Mislej, ki je za delo leta 2020 prejela nagrado Slavka Gruma za najboljše novo dramsko besedilo, je v dramskem svetu uveljavljeno ime. Njen literarni opus obsega sedem dramskih besedil, vsako pa je na svoj način družbenokritično in socialno angažirano. Njen prvenec je besedilo *Panj* (2013), za katerega je leta 2014 na Tednu slovenske drame prejela nagrado za mladega dramatika za dramo, je označeno kot antiutopija, ki ima družbenokritično noto, ter je spisana komedijsko in humorno. V njem tematizira problem brezposelnosti mladih, ki je v današnjem svetu vse večji problem. Panji kot antiutopična vizija so predstavljeni kot nekakšno taborišče za odvečne ljudi (Sigledal 2023č). Drama *Zarja in Svit* (2014), ki je ljubzenska igra za najstnike, v kateri na pravljичni način tematizira kompleksnejše medosebne odnose – od tesnih prijateljskih vezi, problematičnih družinskih odnosov, do odkrivanja prve ljubezni, ki je lahko tudi boleča (Sigledal 2023d).

Grške počitnice (2016) je radijska igra, ki tematizira migracije, ki so se množično odvijale leta 2016. Na treh nivojih je prikazana aktualna slika sveta, saj je Evropa za begunce, turiste in politike različne vrste zatočišče – pribežališče, cona plačanega udobja in užitka ter prostor nabiranja političnih točk (Sigledal 2023c). Socialna drama *Naše skladišče* (2018), ki bi jo lahko označili tudi kot farso in absurdno dramo, prav tako odslikava aktualno družbeno sliko sveta, tematizira medčloveške odnose in v ospredje postavlja malega človeka, ki je žrtev kapitalizma, ki ga izkorišča. Kritika kapitalizma se pojavi tudi v drami *Ena kri* (2019), ki bi jo lahko uvrstili v žanr malomeščanske družinske melodrame. Tematizira družbeni razkroj vrednot in rahljanje družinskih odnosov (Sigledal 2023a). V času pandemije covida-19 je za omnibus treh zgodb *Tišina med nami* (2020) prispevala svoj dramski tekst *Lunin ples*, ki je postavljen v koronski čas in prikazuje obračun zakonskega para, kjer imata zakonca vsak svoje težave in frustracije (MGL 2023). Njeno zadnje dramsko besedilo *Prva beseda je mama* (2023) v kolažu petih zgodb tematizira družino, starševstvo, materinstvo in družinske odnose. Zgodbe, ki jih govori pet žensk, se nanašajo na širšo družbeno situacijo ter vlogo ženske v družini in družbi (Sigledal 2024).

2 Dramsko dogajanje in zgradba

42

Drama *Naše skladišče* prikazuje usodo štirih skladiščnih delavk, ki za majhno plačilo v hipermegamarketu prelagajo živilske artikle iz velikih in manjših škafel na poličnike, lepijo deklaracije na uvoženo robo ter prekladajo polno in prazno embalažo v enolično neskončnost ter si naporno delo skušajo popestriti s pogovori, petjem in igro. Njihov delavnik traja šest dni v tednu, običajno kar sedem, dnevno delo pa poteka, dokler vsega ne opravijo. V ogromnem skladišču opravljajo prav vse – od službenega dela, umivanja, spanja do prehranjevanja. Življenje jim še dodatno greni poslovodkinja Grebovič, ki jih ustrahuje z odpuščanjem in jim vedno znova nalaga novo delo, četudi je to ob večernih urah (Gledališki list *Naše skladišče* 2020). Drama je spisana iz žabje perspektive, tj. od spodaj, saj se ukvarja s tistimi, ki so iz socialnega dna, podplačani in ponižani (Bogataj 2020: 1939). Poleg štirih delavk in poslovodkinje spoznamo še izgubljenega kupca, direktorja, novinarja in Bigija, ki je šofer dobavnega vozila in skladiščnik, prav tako predstavnik socialnega dna. Drama je sestavljena iz šestnajstih naslovljenih prizorov, ki se iz konca ciklično povrnejo v začetek drame. Gre za posamezne dnevne izseke, ki se rutinsko ponavljajo brez konca. Cikličnost pa podkrepi še sama tematika, saj so delavke ujete v sistemu, iz katerega ne morejo izstopiti.

2.1 Dramski čas in prostor

Drama je postavljena v velikansko skladišče hipermegamarketa, kjer se odvije celotno dogajanje. Skladišče je izločen, izoliran prostor s svojim režimom, ki spominja na taborišče, hkrati pa je nekakšno zaodrje nakupovalne ihte in s tem zrcalna slika družbe, ki se vrti okoli potrošnje in gospodarskih kazalnikov (Bogataj 2020: 1939). Delavkam predstavlja drugi dom, saj so sprejele ponudbo dela v skladišču za šest dni v tednu, s plačanimi stroški bivanja in hrano, zato nimajo izhoda domov. Poleg neskončnih škatel in obloženih poličnikov imajo v skladišču postavljene provizorične postelje in televizijo, ki jim je dovoljena le ob večerih za eno uro. Domov lahko odidejo v nedeljo, a se to običajno ne zgodi, saj imajo takrat največ robe za prihajajoče ponedeljkove akcije. Življenje, katerega izsek vidimo ter spominja na neskončen in ponavljajoč se dan, jim poteka od zvonca do zvonca, ki označuje čas za malico in konec izmene, ki jim ga največkrat določi kar poslovodkinja Grebovič (Bogataj 2020: 1940). Tako kot same delavke tudi bralec nima konkretnega občutka za čas, saj se ta vleče v neskončnost. Dogajanje v skladišču je prikazano od jutra, ko začnejo z delom, vmesnega časa, ko imajo malico, nato spet nadaljujejo z delom do večera. Takrat si za kratek čas na televiziji ogledajo nadaljevanko ali *Talente*, če niso preveč utrujene od dela in že prej ne zaspijo. Med dnevom jih obiščejo različne osebe, kot so kupec, šofer Bigi, poslovodkinja Grebovič, novinar in celo direktor, sicer pa je dan enak dnevju.

43

2.2 Dramske osebe

V drami se med osebami vzpostavita dva pola, ki predstavljata dva različna socialna razreda. Na eni strani imamo predstavnike iz socialnega dna, ki so materialno ogroženi, ne morejo si privoščiti izgube službe, zato delajo in vztrajajo v nemogočih pogojih. Na drugi strani pa so predstavniki srednjega in višjega razreda, ki so na boljših pozicijah, so materialno bolj preskrbljeni, zato si lahko privoščijo in dovolijo izkoriščanje oseb iz nižjega razreda. Iz socialno ogrožene skupine prihajajo skladiščnice Evelin, Maria, Suzi in Vera, za katere skozi celotno dramo odkrivamo, zakaj so tam, kakšna je njihova preteklost, kaj so njihove sanje in upanje, ter šofer Bigi, ki prav tako opravlja težko delo in je izkoriščen. Njihova opozicija sta poslovodkinja Grebovič in direktor, nekje vmes pa sta novinar in kupec, ki predstavljata potrošniški razred.

Najstarejša je Vera, ki je vodja skladišča in tudi najdlje zaposlena. Želi se upokojiti zaradi bolečin v križu, ki so posledica let težkega dela v nehumanih pogojih.

Pred petimi leti je zaradi raka izgubila moža, a se s tem ne more sprijazniti, zato ves čas o njem govori, kot da je še živ. S Suzi se velikokrat pogovarjata, kaj mu bo skuhala v nedeljo, zato lahko sklepamo, da je to njen obrambni mehanizem, tako beži od resničnosti. Nostalgичno se spominja življenja v bivši Jugi, ko je še delala v manjši trgovini kot prodajalka in je bilo vse bolj počasi in enostavno, prodajalci so še imeli stik s kupci, kar je tudi obrambni mehanizem, saj vse delavke želijo odmisлити trpljenje, ki ga v skladišču doživljajo. Suzi je mama samohranilka, ki jo je mož zapustil zaradi druge ženske, za njuna otroka pa skrbi njena tašča. Zaradi dela v skladišču ju skoraj nikoli ne vidi, sodelavkam tudi zaupa, da jo otroka zato kličeta kar po imenu. V njej tudi vidimo motiv cankarjanske matere, saj jasno pove, da dela za otroka, sama ničesar ne rabi, želi si le, da bi otroka imela vse, kar imajo njuni sošolci. Večje načrte za prihodnost pa imata Evelin in Maria, ki sta od prvih dveh nekoliko mlajši, zato imata še nekaj navidezne zagnanosti, naivnega mladostniškega upanja, v skladišču sta samo začasno. Evelin si želi postati slavna igralka ali pevka, med delom si večkrat prepeva, uprizarja intervjuje kot slavna igralka in se domisli, da bo dekleta prijavila na talente kot girl band. Delo v skladišču ji predstavlja le začasno zatočišče, iz katerega bo, glede na njeno sanjarjenje, prišla kot zvezda. Maria je za razliko od Evelin bolj zaprta vase, a si tudi ona želi uspeti, in sicer s pisanjem. Po končanem faksu primerjalne književnosti in literarne teorije na svojem področju ni dobila zaposlitve, zato je sprejela delo v skladišču. Med malico in ob večerih piše knjigo, za katero sanja, da jo bo izdala z zasluženim denarjem. Starša se njenega dela sramujeta, zato je tudi ona tako kot ostale tri delavke prepuščena krutemu sistemu, če si želi preživeti. K tej skupini ranljivih lahko prištejemo še šoferja dobavnega vozila in skladiščnika Bigija, ki prihaja iz družine prevoznikov. Preko njega spoznamo tudi krute razmere, ki jih doživljajo vozniki tovornjakov in izvemo, da delo skladiščnika ni nič boljše.

Delavke nadzoruje poslovodja Grebovič, ki jih ves čas ustrahuje s prihodom direktorja in odpuščanjem, jasno pa jim da vedeti tudi, da se morajo ob njegovem prihodu in prihodu novinarja lepo obnašati. S temi besedami jim torej sporoča, da si nikakor ne smejo drzniti izdati njihovega obupnega položaja in izkoriščanja. Delavke jo v zasebnosti kličejo Greba, izbira njenega priimka pa bi lahko vsebovala idejo izkoriščanja podrejenih, saj spominja na glagol grebsti. Čeprav Grebovičeva delavkam neprestano toži, koliko dela ima, pa je ona tista, ki si na njihov račun »nagrebe« dobiček, saj je njeno delo veliko lažje in krajše kot pa delo v skladišču. Spoznamo tudi regijskega direktorja, ki pa ga delo in razmere v skladišču sploh ne zanimajo. Maria pove, da nobene od njih sploh ni pogledal

v obraz, prav tako pa ni opazil, da je delavec iz Kazahstana pravzaprav mrtvak (Mislej 2020: 921). Direktor je dokaz, da je ljudem na visokih pozicijah vseeno za izkoriščane delavce, pomemben jim je le lasten dobiček. Izgubljeni kupec večkrat pride v skladišče, saj se ne more spomniti, kaj želi kupiti. Predstavlja sodobne potrošnike, ki pokupijo vse, kar lahko, čeprav tega v resnici niti ne potrebujejo – kupec kupi prašičjo glavo, ki sploh ni naprodaj. Tudi oni se ne zmenijo za zaposlene v trgovini, na njihov položaj sploh ne pomislijo in jim še dodatno otežujejo delo, kar je prikazano skozi Suzino pripoved dela na blagajni – sama je celo doplačala znesek, ker stranka ni imela dovolj denarja. Izkaže se, da je »takšen neartikuliran kupec [...] mrtev kupec, že vnaprej« (Bogataj 2020: 1940). Obišče jih tudi novinar, ki je na sledi vročih zgodb o izkoriščanju, vendar mu delavke ne želijo ničesar povedati. Tudi ob njem dobimo občutek, da mu je za delavke vseeno, želi si le priti do odgovorov za senzacionalno zgodbo. Je tudi tisti, ki v epilogu pove, kaj se bo z delavkam zgodilo v prihodnje.

3 Teme in ideje

V drami se prepleta več tem, ki izhajajo iz socialnih razmer in družbene kritičnosti avtorice, saj gre za socialno dramo. V ospredju je dehumanizacija, ki jo lahko prekinejo le družbene vezi, prijateljski odnosi. Delavke in šofer delajo v razmerah, ki so nečloveške, nadrejeni jih neprestano preganjajo in z njimi ravnaajo, kot da so stroji. Kar je še bolj ponižujoče, je njihovo mizerno plačilo, ki jih še bolj dehumanizira, saj se vsi zavedajo, da so za svoje delo podplačani, a jim ne preostane ničesar drugega. Nasprotno, za svoje delo morajo biti celo hvaležni, saj je to bolje kot pa nič, kar se zdi absurdno in paradoksalno, a je to realno stanje današnjega sveta. S tem se dotakne različnih eksistencialnih vprašanj, delavke se v sebi zagotovo sprašujejo, ali je vredno vztrajati v takšnem položaju, hkrati pa se bojijo izgube službe, kar najbolj zaznamo pri Suzi zaradi že zgoraj omenjenih razlogov. Predstavljeno je delo, ki te ne izpolnjuje, delavke v njem vztrajajo le zaradi golega preživetja in preživetja njihove družina (RTV 365 2020). V drami je vidna tudi ostra kritika kapitalizma, ki izkorišča malega človeka, saj je ta nemočen in mu drugega kot pokoritev sistemu ne preostane. Človek je prikazan kot potrošni material, kot sredstvo za zaslužek, ki ga izkoriščajo tisti, ki so na visokih pozicijah. Za nemogoče razmere, v katerih delajo delavci, niso pripravljeni storiti ničesar, saj je sistem, v katerem živimo, takšen, da mu je za malega človeka vseeno, ta pa tudi nima moči niti pravne zaslombe, ki bi mu omogočila upor. Vtkana je kritika samega potrošništva, saj ljudje kupujemo vse, tudi neumnosti, ki nam ne koristijo, ob tem pa po nepotrebnem

delavcem v trgovinah nalagamo dodatno delo in jih pri njem oviramo s svojo nestrpnostjo in neprijaznostjo. Avtorica je v delu opozorila tudi na ujetost v poklice in tiste posameznike, ki nimajo velikih možnosti spremembe, saj so finančno odvisni od službe, ki jo opravljajo, preživljati morajo družine, zato ne morejo kar tvegati in pustiti službe v upanju, da bodo našli drugo delo. Prav tako pa zgolj s trgovsko izobrazbo ne morejo veliko doseči, spremeniti, se lotiti nečesa novega. V tem lahko zaznamo kritiko sistema, ki določene poklice podcenjuje, saj imajo popolnoma neurejene razmere, zato dobimo občutek, da so ti poklici manj vredni, ljudje, ki jih opravljajo, pa so si tako rekoč sami krivi, da imajo »zgolj« srednješolsko izobrazbo, a nam avtorica pokaže, da tudi tisti z univerzitetno izobrazbo ostanejo zunaj sistema. Tako se dotakne tudi položaja umetnika v sodobno družbi, saj Maria s svojo izobrazbo ne more dobiti službe, prav tako pa ne more izdati svoje knjige drugače kot v samozaložbi (Slovenski gledališki inštitut 2020).

4 Jezik in slog pisanja

46 Žirija (Gledališki list Naše skladišče 2020) je v utemeljitvi nagrade dramo označila kot »[r]ealističn[o] v slogu, gibk[o] v jeziku in obenem absurdn[o] v maniri«, saj se je avtorica poslužila realističnega opisovanja in avtentičnega izražanja posameznih dramskih oseb. Gre za živ jezik, vsak lik govori tako kot móra, govor je naraven, torej pogovoren. Hkrati pa je na določenih mestih prisotno pretiravanje, zaostrovanje, absurd in karikatura – delavke oblikujejo svoje rituale in igre, k njim večkrat zaide kupec, ki se nato zaduši, atmosfera se s takšnim poigravanjem tako spreminja. V dogajanje je vpeljan tudi humor, zaradi resnih tem pa prehaja vse od humornega zbadanja, jeze do žalosti, zaradi česar se vzpostavi neka dinamika, imamo različen razpon in funkcioniranje jezika. S takšnim načinom pisanja je delo prepričljivejše. Mestoma so uporabljene tudi kletvice in vulgarni izrazi, kar nakazuje, da je avtorica želela prikazati vse vidike stvarnosti, zato je govor, kar se da, uporabljen na avtentičen način:

»SUZI: Denis je bil ... tak pravi moški. Močne roke je imel in mal je govoril.

EVELIN: Pa velik preklinjal.

MARIA: V resnici je bil eno navadno šovinistično prase. Super, da ga ni več. Ne vem, kako je lahko tak kreten kakšni ženski všeč.

EVELIN: Priznaj, da te je rajcal. Če bi te zgrabil s tistimi močnimi rokami, bi bila v trenutku cela mokra, priznaj!

VERA: Tamala, kako se pa ti obnašaš!« (Mislej 2020: 880)

5 Problematika kapitalističnega sistema

V drami so problematizirani kapitalizem kot izkoriščevalni ustroj, človek kot sredstvo kapitalizma za dosego čim večjega dobička in umetnik kot obrobni pripadnik sistema. Avtorica je v drami upodobila ženski kolektiv, ki je prikaz izkoriščanja ženske delovne sile, ki je zavoljo preživetja primorana žrtvovati svoje zdravje, lepoto, dušo, odnose ter družinsko in družbeno življenje (Prešernovo gledališče Kranj 2023). Na delovnih mestih, ki jih upravljajo skladiščnice, trgovke, čistilke, medicinske sestre idr., so običajno ženske, ki so za svoje delo podplačane, a so ključne za delovanje javnih sistemov. Avtorica njihovo vsakdanje delo preplete z intimnim življenjem in kot pomembno komponento vpelje kolegialne odnose med sodelavkami, ki svoje frustracije znašajo ena na drugo, a so si hkrati v oporo, in so tako vsaj one solidarne ena z drugo (RTV 365 2020). Čeprav se izkoriščanja dobro zavedajo, stično vztrajajo pri enoličnih opravih zaradi mezde, ki jo za zdaj še prejemajo redno. Ljudje iz socialnega dna, ki morajo preskrbeti sebe in svoje družine, so pripravljene sprejeti tudi tako nemogoče pogoje, kot smo jim priča v skladišču, saj jim drugega ne preostane. Primer takšnih ljudi sta Suzi, ki bi za dostojno življenje svojih otrok naredila vse, zato tudi sprejme takšno službo, in Vera, ki je v skladišču že tako dolgo, da kljub vsakoletnim slabšim razmeram in želji po invalidski upokojitvi ne zmore oditi, saj mora preživeti. Za takšno delo morajo poprijeti tudi mladi, ki imajo sicer višje cilje, hrepenenja in sanje, a tudi njim ne preostane drugega, če želijo preživeti. Kapitalistični sistem tako zatre vse posameznike, ki so tako ali drugače primorani v prvi vrsti poskrbeti za svoje ekonomsko stanje, saj jim to s svojo izobrazbo oziroma sledenjem svojim sanjam ne more uspeli. Evelin kot igralka in pevka ne more uspeli, sprva, ker so to le naivne mladostniške sanje, in kasneje, ko ji to le uspe, ker sistem tega ne dopušča – ko že mislimo, da nam je uspelo, se izkaže nasprotno. Evelin takšen konec verjetno doleti tudi, ker nam avtorica želi prikazati, da sistem redko omogoči sledenje svojim sanjam. Še bolj je to prikazano na primeru Marije, ki ji sistem prav tako onemogoča razvitje svojega talenta in ker se mora zanj toliko boriti – knjigo po letih pisanja le izda v samozaložbi, a je na koncu tako izčrpana, da si vzame življenje.

47

Kapitalizem, kakršnega poznamo tudi danes, si prizadeva, da bi povečal produktivnost dela – delavec in delavka v krajšem času proizvedeta vrednost, s katero nadomestita svojo mezdo in lahko začneta prej proizvajati presežno vrednost, ki si jo prisvoji kapitalist, to pa vodi v izkoriščanje delavcev, kar je jasno prikazano v delu (Močnik 2010: 169). Izpolnjevanje norme je neizprosno, vsaka malica se zaračuna posebej, vsak obisk zdravnika je strošek. Delavke imajo

normirano prav vse – celo odhode na stranišče, dan pa se konča šele, ko to odobri poslovodja Grebovič. Kapital že v »prvem momentu« določa delavko in delavca ne samo kot delovno silo, temveč ju določa kot zgodovinsko konkretno izoblikovano delovno silo, saj določa, kakšna je tehnična sestava delovne sile, ko deluje pod poveljstvom kapitala (Močnik 2010: 169). V fordistični fazi kapitalizma se ta določitev raztegne čez celotno življenje – kapital človeka določa kot delovno silo in s tem odloča o njegovi izobrazbi, življenjskem ritmu (kdaj vstaja, kdaj spi, kdaj se zabava), življenjskem ciklu (koliko časa hodi v šolo, kdaj se zaposli, poroči, ima otroke, odide v pokoj), celo o njegovi mentaliteti in kulturi (prav tam). Ta vidik je dobro izpostavila tudi avtorica, saj lahko vidimo, kako sistem odloča o vseh sferah delavk. Določeno imajo prav vse od vstajanja, časa za malico, gledanja televizije in tudi zasebnega življenja, saj jim je odrejen tudi čas z bližnjimi.

5.1 Pomanjkljiva zakonodaja delavcev in njeno spoštovanje

48 Problemiziran je tudi vidik pomanjkljive zakonodaje delavcev oziroma delodajalčevo spoštovanje le te in pravic delavcev, ki obstajajo zgolj na papirju. Ker so delavke zaposlene za določen čas, pravic sploh nimajo, saj so jim te odvzete – gre za zaposlitve za določen čas brez pravic, ki sicer pripadajo delavki in delavcu (brez rednega letnega, bolniškega in porodniškega dopusta, brez zakonsko omejenega delovnega časa, brez ustrezne ureditve nadur, pogosto tudi brez prispevkov za pokojninsko ali zdravstveno zavarovanje) (Močnik 2010: 186 in 193). Delavke se tega zavedajo, večkrat tudi omenijo: »Tako smo podpisale.« (Mislej 2020: 936). Tudi iz tega vidika bi bila kakršnakoli akcija težje izvedljiva, saj nimajo pravnega zaledja, a kljub temu takšna oblika zaposlitve oziroma pogodba nista opravičljivi, saj sta v neskladju s temeljnimi pravicami delavcev. Po 143. členu zakona o delovnih razmerjih (Zakon o delovnih razmerjih (ZDR) 2002) polni delovni čas ne sme biti daljši od 40 ur na teden, prav tako pa po 144. členu (ZDR 2002) nadurno delo lahko traja največ osem ur na teden, čeesar se v skladišču, kot smo že ugotovili, ne držijo. Prav tako pa kršijo tudi 155. člen, ki pravi, da ima delavec v obdobju 24 ur pravico do počitka, ki traja nepretrgoma najmanj 12 ur, in 156. člen, da ima delavec v obdobju sedmih zaporednih dni, pravico do počitka v trajanju najmanj 24 neprekinjenih ur. Čeprav imajo delavke sklenjeno 6-dnevno pogodbo, se je poslovodja Grebovič ne drži in tako delavke običajno delajo tudi ob nedeljah, zato nimajo niti dneva počitka, kar pa je absolutno kršenje človekovih pravic in posledično dehumanizacija ubogih delavk.

5.2 Mali človek

Delavke in šofer Bigi so predstavniki malega človeka, ki je zgolj sredstvo za dobiček, ki si ga razdelijo ali pa prisvojijo kapitalistične vodje. Malega človeka družba zanemarja, zato ti ljudje ostajajo v senci, vodje pa z njimi lahko počnejo, kar želijo. Že Marx je družbo razdelil na dva dela: izkoriščevalce in izkoriščane. Med izkoriščevalce sodi buržoazija, ki jo predstavljajo lastniki tovarn in korporacij, ki tvorijo vladajoči razred. Na drugi strani je proletariat, ki predstavlja množico, ki jo buržoazija izkorišča (Mikuš 2011: 10). V družbi je prisotna ideologija vladajočega razreda, ki mu pomaga ohranjati ta položaj. Vladajoči razred si za ohranjanje svoje ideologije in širjenje napačne zavesti pomaga z množičnimi mediji. Mediji po Marxu ne prikazujejo razlik med obema razredoma, ampak delujejo tako, da opravičujejo dejanja vladajočega razreda, da ne bi prišlo do razrednih konfliktov (prav tam). V delu je predstavnik tega medija novinar, ki sicer raziskuje, kakšne so delavne razmere v skladišču in trgovini, a si želi zgolj priti do senzacionalne zgodbe. Tudi on dela le v svojo korist – kako bi čim prej prišel do informacij, ki bi mu omogočile dobro zgodbo, ki bi ga pripeljala do plačila. Še en prikaz, da prav vsi ljudje delujejo v svojo korist in se ne zmenijo za ostale, zlasti socialno šibkejši ljudi.

49

5.3 Položaj umetnika v sodobni družbi in s tem povezana avtobiografskost

V drami je nekaj avtobiografskih prvin, saj se avtorica po končanem prvostopenjskem študiju filozofije in primerjalne književnosti ni uspela zaposliti, zato je opravljala različna dela in tako tudi sama izkusila nekatere negativne plati kapitalističnega sistema. Nekaj časa je opravljala službo v trgovini z oblačili, kjer je bilo treba veliko delati tudi v skladišču in zlagati artikle na police. Razmere je opazovala še med delom promotorke v hipermarketih, kjer je cel vikend delala po dvanajst ur. Opazovala je ljudi, ki so bili redno zaposleni v teh trgovinah – prodajalke na blagajnah, tiste v skladišču in tiste, ki so zlagali izdelke na police, ter poslušala njihove pogovore. Na mestu prodajalcev so bili tudi ljudje z višjo izobrazbo, ki so se sprijaznili s svojo usodo, ujetostjo in brezperspektivnostjo. Poleg tega spremlja tudi forume in Facebook skupine, kjer ljudje iščejo zaposlitve in se pogovarjajo, kakšno je stanje na trgu dela (Novosel 2020). Avtorica je v času opravljanja tovrstnih služb izkusila strah pred tem, da bi morala takšno delo opravljati celo življenje, zato se je na tem nivoju lahko poistovetila z liki delavk. Do neke mere se je tudi upodobila v liku Marije, saj jima je skupna podobna izobrazba in nezmožnost zaposlitve po končanem študiju. Obe sta umetnici,

ki sta se za svoj položaj morali boriti, saj so umetniki v današnji družbi še vedno zatirani oziroma postavljeni na rob. Država umetnike slabo finančno podpira, zlasti tiste, ki še niso uveljavljeni, zato je brez lastnega finančnega zaledja težko zares uspeti. Prav tako se ne da živeti samo od pisateljevanja, zato morajo opravljati še druga dela, kar je z družinskim življenjem težko usklajevati (prav tam). Tjaša Mislej (v Novosel 2020) ob vseh obveznostih, ki jih ima, dramo piše tri do pet let, kar je za profesionalizacijo predolga doba, saj tako ne more nastati dovolj obširen opus, ki bi ga umetnik moral imeti, če bi se želel preživljati samo s svojimi deli. Vse to problematizira na podlagi Marijinega lika, ki ga na koncu vseeno izpelje tako, da med njima potegne ločnice. Maria, kot je to običajno za umetnike, nima finančnega zaledja, zato opravlja službo v skladišču, da si s težko prigaranim denarjem čez leta lahko privošči izid svoje knjige. A njena usoda je kljub temu tragična, saj se njena knjiga slabo prodaja, za novo pa nima več moči, zato v obupu, v katerega umetnike s svojim neposluhom pahne sistem, naredi samomor. Avtorica v delu opozarja, da so na področju statusa svobodnega umetnika nujne spremembe, svoje sporočilo pa podkrepi s samomorom, ki ga ne daje zgolj v opomin, ampak tudi za zgled sistemu, ki za takšne primere ne bi smel ostati ravnodušen.

50 Sklep

Drama *Naše skladišče* se dotika več socialnih problemov in jih s kritičnega vidika posreduje bralcu. V drami je prikazana zgodba štirih skladiščnih delavk, ki jih je kapitalistični sistem odrinil na rob in na njih pozabil, saj so delavke del proletariata, ki je vse preveč izkoriščan od vladajočega razreda. Ker so delavke prikaz malega človeka, ki ga družba zanemarja in zanj nima posluha, so prepuščene same sebi in vse, kar v resnici imajo, so one same. Med njimi vlada toplina in sočutje; čeprav se občasno tudi prepirajo, se zavedajo, da so v tej situaciji skupaj, zato morajo biti vsaj one solidarne ena z drugo. Gre za prikaz človeka, ki mu trenutna služba omogoča, da sploh lahko preživi, zato iz nje ne more kar oditi, na kar med branjem pomislimo. Ko imaš družino, ki jo moraš preživeti, ali pa moraš biti finančno povsem samostojen, ne moreš kar oditi v upanju, da boš dobil drugo zaposlitev. Prav tako je razumljivo, zakaj se delavke sistemu niso zmožne upreti, saj jih je strah kakršnekoli napačne poteze, ki bi lahko ogrozila njihovo službo in posledično položaj njihove družine oziroma njihovo ekonomsko stanje. Sistem je tukaj upravičeno deležen našega obsojanja, za delavke pa imamo veliko mero razumevanja in empatije. Avtorica je v delo vnesla tudi nekaj avtobiografskih prvin in se v nekaterih ozirih upodobila

v liku Marije ter tako opozorila še na položaj umetnika v sodobnem svetu, ki ga mnogi še vedno zaničujejo, saj ga je v prvi vrsti odpisal že sam sistem. Ker jih finančno zelo slabo podpira ali pa sploh ne, se morajo umetniki za svoja dela in njihovo distribucijo boriti sami, kar pa jim največkrat slabo uspeva, zato njihov opus ni tako obsežen, kot bi si sami želeli. Tudi na tem področju so nujne spremembe, sistem pa ne bi smel ostati ravnodušen ne za izkoriščevalne razmere, ki jih je v današnjem svetu vse več, ne za umetnike, ki jim sistem otežuje razvijanje talenta in jih v skrajnih primerih zatire do te mere, da popolnoma obupajo.

VIRI IN LITERATURA

- Matej BOGATAJ, 2020. Vdori; razvrednotenje, za začetek. *Sodobnost* 84/12. 1938–1945.
- Gledališki list Naše skladišče, 2020. Prešernovo gledališče Kranj. Na spletu.
- MGL. Tišina med nami. Na spletu.
- Špela MIKUŠ, 2011. Mali človek na ekranu. Kritični pogledi na reprezentacijo malega človeka v oddaji Svet na Kanalu A[: Diplomsko delo]. Mentorica Vida Zei. Ljubljana: FDV UL.
- Tjaša MISLEJ, 2020. Naše skladišče. *Sodobnost* 84/7–8. 859–944.
- Rastko MOČNIK, 2010. Delovni razredi v sodobnem kapitalizmu. *Postfordizem: razprave o sodobnem kapitalizmu*. Ur. Gal Kirn. Ljubljana: Mirovni inštitut, Inštitut za sodobne družbene in politične študije. 149–202.
- Kaja NOVOSEL, 2020. Če vztrajaš, na koncu vedno pride kaj dobrega: Intervju s Tjašo Mislej. Koridor – križišča umetnosti. Na spletu.
- Prešernovo gledališče Kranj. Naše skladišče. Na spletu.
- RTV 365. Tjaša Mislej [Video]. Na spletu.
- Sigledal. Tjaša Mislej: Ena kri. Portal slovenskega gledališča. Na spletu.
- Sigledal. Tjaša Mislej. Portal slovenskega gledališča. Na spletu.
- 52 Sigledal. Tjaša Mislej: Grške počitnice. Portal slovenskega gledališča. Na spletu.
- Sigledal. Tjaša Mislej: Panj. Portal slovenskega gledališča. Na spletu.
- Sigledal. Zarja in Svit. Portal slovenskega gledališča. Na spletu.
- Sigledal. Tjaša Mislej: Prva beseda je mama. Portal slovenskega gledališča. Na spletu.
- Slovenski gledališki inštitut. Pogovor s Tjašo Mislej, Grumovo nominiranko in nagrajenko 2020 [Video]. YouTube. Na spletu.
- Zakon o delovnih razmerjih (ZDR). (2002). Uradni list RS, št. 21/2013.
- Zakon o delovnih razmerjih (ZDR). (2002). Uradni list RS, št. 42/02, 79/06 - ZZZPB-F, 103/07, 45/08 - ZArbit in 21/13 - ZDR-1: ZDR-NPB3.

**Družba
in
kultura**

**Друштво
и
култура**

Katja Zeilhofer

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani

Nadzor in spreminjanje resničnosti: evolucija teme notranjega in zunanjega sovražnika v ruskih propagandnih plakatih 20. stoletja

Uvod

Ruski propagandni plakati so odraz družbeno-političnih sprememb skozi 20. stoletje, hkrati pa predstavljajo fascinantno študijsko področje za analizo teme notranjega in zunanjega sovražnika. Ta tema je odigrala ključno vlogo v oblikovanju kolektivne identitete, občutka ogroženosti in upravičenja različnih političnih praks. Znotraj konteksta ruske propagande so se ti plakati razvijali in prilagajali glede na ključne zgodovinske trenutke, kot so oktobrska revolucija, stalinistična doba, druga svetovna vojna, hladna vojna in končno razpad Sovjetske zveze. To delo se posveča analizi, kako se je tema notranjega in zunanjega sovražnika odražala v ruskih propagandnih plakatih, raziskuje njihovo vizualno umetnost in pomen v spreminjajočem se družbenem kontekstu.

57

Zgodnje 20. stoletje: oktobrska revolucija in državljanska vojna (1917–1922)

Vojni plakat je bil na začetku 20. stoletja ena najpogostejših in najbolj prepričljivih oblik komunikacije med centrom avtoritete in največjim možnim številom prejemnikov, ker je sporočilo prenašal v skrajšani obliki, ki jo je lahko razumel širok krog prebivalstva. (Dymarczyk) V Rusiji, veliki državi z omejenimi možnostmi komunikacije in velikim deležem nepismenega prebivalstva, se je moral novi režim za širjenje svojega sporočila zanašati predvsem na vizualno

propagando. Boljševiki pri tem niso imeli veliko izbire, ker so bili drugi mediji množične komunikacije še v povojjih. Sovjetska filmska industrija se je razvila šele po državljanski vojni, zaradi pomanjkanja papirja in tiskovin ter posledičnega upada naklade pa je trpel tudi tisk. (Dobrenko)

Plakat se je izkazal za eno najpomembnejših orodij boljševikov v boju za javno mnenje. Boljševiška plakatna kampanja, ki se je začela poleti 1918, je prvotno vključevala upodobitve carja, duhovnika in kulaka, čeprav njihova klasifikacija in splošna predstavitev kot nasprotnikov nista bili dosledni. Medtem ko je bila podoba carja konstantna, sta se podobi duhovnika in kulaka pogosto spreminjali glede na ciljno populacijo. (Dobrenko)



Na plakatih sprva niso delali vizualne razlike med kulakom in kapitalistom, kjer je bil kulak na primer upodobljen v bogatih oblačilih. Vendar pa se je v roku približno enega leta standardizirana podoba spremenila v manj premožnega kmeta z neurejeno brado in dolgimi lasmi. Podoba verske grožnje v političnih plakatih se je razvijala od zvičajne in zlobne do bolj neumne. Upodobitve duhovnikov so prešle od zatiralskih figur v zavezništvu s carjem k demoraliziranim likom, ki so spodleteli v svoji verski vlogi, prikazani pa so bili kot neumni, debeli, samozadovoljni in pohlepni. (Dobrenko) Ruski duhovniki in pravoslavna vera so bili prikazani strožje kot muslimani. V plakatu „Tovariši muslimani!“ (1919) so se boljševiki obrnili na muslimane kot versko skupino, vendar so jih poskušali prekategoriirati v marksističnih

pojmovanjih, spodbujajoč jih, naj se pridružijo revoluciji delavcev in kmetov proti sovražnikom ljudstva. (Dobrenko)



Označevanje sovražnikov boljševikov je bilo v glavnem oblikovano s ključnimi dogodki po njihovem prevzemu oblasti in med državljansko vojno. Sprva je njihova klasifikacija sovražnikov temeljila na dveh vplivih. Prva kategorija je bolj sledila boljševiški in marksistični pripovedi o razrednih delitvah, zajemala pa je tiste, ki so najemali delavce, posameznike z dohodki izven dela, zasebne trgovce, komercialne posrednike, menihe, duhovnike in tiste, ki so bili „obsojeni zaradi zločinov pohlepa in razvrata“. Druga kategorija je zajemala politične nasprotnike boljševikov, kot so bili generali Bele armade, ki se niso mogli združiti z režimom, medtem ko bi se menjševike in socialistične revolucionarje lahko potencialno „spreobrnilo“ v boljševizem. (Dobrenko) Poleg tega se je med državljansko vojno upodabljanje sovražnikov na plakatih razvijalo od alegoričnega in simbolnega k bolj konkretnemu in lokalnemu. Posledično je bila vsebina plakatov določena s posameznimi fazami revolucije in državljanske vojne. Na začetku, ko je režim prevzel oblast, je sovražnike definirjal skoraj izključno skozi marksistično pripoved. Ko pa je bil izzvan od znotraj, je režim želel prekategoriirati sovražnike na manj ideološki in bolj pragmatični ravni, bolj osredotočeni na ljudsko mnenje in ruski nacionalizem. Nazadnje, ko se je režim uveljavil, je sovražnik postal bolj alegoričen in simbolen, saj so se boljševiki začeli ukvarjati s socialnim in gospodarskim razvojem, ne pa s specifičnim sovražnikom. (Dobrenko)

Jeseni leta 1919, na višku državljanske vojne, so plakati doživeli pomembno preobrazbo. Sprva, med letoma 1918 in začetkom leta 1919, je režim samozavestno izvajal ideološko propagando z marksističnim in internacionalističnim poudarkom kominterne. Slogani, ki so napadali mednarodno buržoazijo, so

vključevali „Kako Angleži zatirajo kmete v svojih dominionih“, „Bodisi smrt kapitalu ali smrt pod peto kapitala“ in „Gospodar sveta je kapital, zlati idoli“. Vendar pa se je v drugi polovici leta 1919, ko se je kriza državljanske vojne poglobila, poudarek plakatov preusmeril na specifične vojne bitke. Slogani so se presenetljivo spremenili, usmerjajoč se od napadanja mednarodne buržoazije k osredotočanju na razkrivanje starega režima s slogani, kot so „Kako je car zavedel ljudi“, „Bogataš in debeli duhovnik“ ter „Ljudsko sodišče“. Poleg tega so razglašali zmago mednarodnih delavcev s slogani, kot so „Ljudstvo sveta pozdravlja rdečo vojsko dela“, „Gradnja socializma“ in „Samo rdeča vojska nam bo dala kruh.“ (Dobrenko)

60 Pri upodabljanju tujih kapitalističnih sil izpostavlja boljševiški pristop plakat iz leta 1920 z naslovom „Delo bo gospodar sveta“, ki prikazuje zavezniške sile kot šibke kukavice, ki bežijo. Boljševiki se strateško izogibajo šovinizmu, poudarjajoč socialno pravičnost in trdijo, da neuspeh antante v Rusiji ne izhaja iz kulturne podrejenosti, temveč iz prevlade socializma nad kapitalizmom. Ti plakati konstantno upodabljajo kapitaliste kot lenobneže in strahopetce, ki se izogibajo fizičnemu delu. Nasprotno je delavec upodobljen kot moški, pogumen, miren in nepristranski do čustev. Boljševiški plakati združujejo nacionalno in politično identiteto, predstavljajo proletarce kot močne in fizično nadmočne zaradi svojega dela. Vendar pa je pomembno prepoznati, da ta upodobitev ni inovacija boljševikov; gre za tradicijo protižidovskega diskurza v Rusiji, kjer so židovski stereotipi služili kot način, da se razlikuje „nacionalni značaj“ Rusov. (Dobrenko)



Medvojno obdobje: Stalinistična doba (1922–1953)

Z začetkom izvajanja prvega petletnega načrta in kolektivizacijo podeželja je identifikacija in prikaz razrednega sovražnika postala ena najpomembnejših političnih nalog sovjetskih propagandnih plakatov. Najpomembnejši razredni konflikti so se odvijali na podeželju, kjer so morali kmetje, nenehno obkroženi z nasprotniki, biti še posebej budni v boju za uspešno žetev. Leta 1933 je Stalin pozval umetnike, naj se izogibajo upodabljanju kulaka z bičem in namesto tega razkrijejo pravo naravo vseh razrednih sovražnikov ljudstvu. Umetniki so se odzvali na voditeljevo usmeritev s satiričnimi plakati, vendar je najboljši učinek doseglo združevanje mobilizacijske podobe s karikaturjo, kar je izrazil plakat V. Govorkova z naslovom „Kolhoznik, varuj svoja polja pred razrednimi sovražniki“ (1933). (Snopkov, Snopkov in Škljaruk)

S prihodom nacistov na oblast v Nemčiji in zaostritvijo političnih protislovij v Rusiji so bili notranji sovražniki razglašeni za nemške vohune in diverzante. Leta 1937 se je odprla fronta boja proti „fašističnim agentom“ - trockistom in buharinistom. Vendar pa plakati druge polovice tridesetih let niso javno razkrivali sovražnikov, saj so ideologi države vedeli, da je treba družbo vzgajati izključno na pozitivnih zgledih. Na plakatih konca 1930-ih in začetka 1940-ih let fašizem ni bil več obsojen iz ideoloških razlogov. (Snopkov, Snopkov in Škljaruk)

61



320. Бойм С.
Находясь за рубежом родной земли, будьте особенно бдительны! 1945

Leta 1941, v začetnih dneh krvave domovinske vojne, je bil ustvarjen plakat „Ne govori!“ avtorjev N. Vatoline in I. Denisova, ki se je zaradi jedrnatosti podobe in slogana izkazal za vrhunski simbol budnosti. Leto 1941 je zaznamoval tudi nastanek slogana „Govoreči je zaklad za vohuna!“ Ta je naznanil začetek

obdobja masovne infiltracije diverzantov in vohunov na sovjetsko ozemlje. Plakat L. Toriča, „Bodi buden! Razlikuj sovražnika pod vsako masko,“ je pozival tako vojaške kot civilne posameznike k aktivnemu sodelovanju v resničnih razmerah vojne. (Snopkov, Snopkov in Škljaruk) Po odločilni zmagi nad sovražnikom na ruskem ozemlju in odhodu sovjetskih vojakov preko državnih meja je postala pomembna upodobitev neporaženega sovražnika, zamaskiranega v ovčjo kožo. Plakat S. Boima, ustvarjen maja 1945, je pozival k povečani previdnosti izven svoje domovine. (Snopkov, Snopkov in Škljaruk)

Hladna vojna: Sovjetska zveza proti Združenim državam (1945–1991)

62 V prvih povojnih letih je potekala serija ideoloških propagandnih kampanj ob naraščajočih napetostih hladne vojne in v pogojih soočanja z Zahodom. Ideološka vsebina kampanj od leta 1946 do 1953 je predvsem povezana z idejami sovjetskega patriotizma. Podobe zunanjih in notranjih sovražnikov so se oblikovale v enoten ideološki in politični diskurz. V tem kontekstu velja omeniti specifične ideološke kampanje, vključno z izvajanjem ideoloških smernic Centralnega komiteja Komunistične partije Sovjetske zveze (KPZSS) na področju kulture in umetnosti leta 1946 in 1948, kampanjo proti „čaščenju Zahoda“ (1947–1948) ter zatiranje „kozmpolitov“ (1949–1953), ki so bili predvsem usmerjeni proti judovski inteligenci. (Fedosov in Genina)

V kontekstu eskalacije hladne vojne je vodstvo Sovjetske zveze prišlo do zaključka, da bo spopad z nasprotnikom večinoma vključeval boj življenjskih slogov, kar zahteva hitro rešitev notranjih ideoloških vprašanj. (Fedosov in Genina)

Hkrati, med leti 1946–1947, je Centralni komite Komunistične partije (KPZ) sprejel ukrepe za ideološko protidelovanje in postavil nalogo, da „neprestano razkriva agente nove vojne..., sistematično kritizira imperialistično zunanjo politiko in reakcionarno buržoazno ideologijo tujih držav,“ ter „razkriva izkoriščevalsko naravo in parazitizem kapitalistične družbe, prikazuje polni obseg socialnega in nacionalnega zatiranja pod kapitalizmom, protinaravno naravo buržoazne demokracije in zavajajočo naravo tako imenovanih buržoaznih svoboščin.“ Ti vidiki ideološkega dela so bili del celovitega načrta za krepitev ofenzive sovjetske propagande, ki je nekoliko oslabela po porazu nacizma. (Fedosov in Genina)

Vizualna satira ni bila namenjena le oblikovanju podobe zunanjega sovražnika, temveč tudi aktualizaciji le-tega v okviru sovjetskega vsakdana. (Fedosov in Genina)

Skoraj vsak peti plakat na mednarodne teme je prenašal protikapitalistično sporočilo, pri čemer so karikaturisti sledili smernicam stranke in razkrivali ne le kapitaliste, temveč tudi različne sociokulturne pojave, predvsem povezane s ZDA. Zgodnje satirične risbe so upodabljale kulturno širjenje Hollywooda v Evropi med hladno vojno. Zanimivo je, da so ukrajinski satiriki dodajali ustrezne naslove iz klasičnih del, kot so A. S. Puškin, N. V. Gogol, N. A. Nekrasov, kar poudarja sociokulturni antagonizem med domačimi in zahodnimi besedami. (Fedosov in Genina)

Propagandni plakati so uporabljali močno simboliko in podobe za posredovanje svojih sporočil. Na primer, plakat V. Ivanova (1949) se je naslonil na besede A. M. Gorkega, ki je kritiziral buržoazno kulturo. Slika je prikazovala proletarskega pisatelja, zastavo Sovjetske zveze in umazana peresa, na katerih so bili napisani negativni pojmi, kot so laži, rasizem in fašizem, ki so izhajali iz nebotičnikov v New Yorku. Te kategorije so tvorile enotno ideološko formulo za sodobni kapitalizem. Podobno je bil v propagandnem plakatu N. Dolgorukova z naslovom „Resnica prebode oči“ (1951) uporabljen simbolni zoomorfen prikaz, ki je upodabljal zahodne politike in njihove medijske ustanove kot verižne pse, katerih obrekovanje je bilo simbolizirano z nacističnimi svastikami, s čimer je spodbujal vlogo sovjetskega tiska v boju za mir. (Fedosov in Genina)

63

Pomembno sovpadanje med upodobitvijo zunanjega sovražnika in sovjetskim vsakdanjim življenjem je bilo očitno v poudarku na budnosti, ki jo personificirajo pozitivni liki na propagandnih plakatih. Na primer, na plakatu B. Voroncova „Nasprotnik je prekanjen, ima živalsko zlobnost – bodite pozorni!“ (1949) se sovjetski vojak sooča z različnimi grožnjami, vključno z vohuni in saboterji, upodobljenimi kot pajek podobna bitja. Dehumanizacija vohunjenja se nadaljuje s plakati, na katerih so prikazane zvite kače, ki so se lahko enostavno stilizirale kot simbol dolarja med hladno vojno z ZDA. V nekaterih primerih je bil sovražnik subtilno personificiran kot delavec, vojak ali civilni uradnik, odražajoč strogost sporočila V. V. Majakovskega na plakatu K. Ivanova (1953), ki poziva k budnosti proti razrednemu sovražniku brez eksplicitnih pozivov k „bodite pozorni“ ali „natančno opazujte“. (Fedosov in Genina)

Zaključek

Ruski propagandni plakati kot vizualna orodja moči odražajo dinamičen ples med političnimi spremembami in družbeno zavestjo. Od začetkov boljševiške propagande do razpada Sovjetske zveze so ti plakati postali neizbrisen del kulturne identitete ter zrcalijo kompleksnost družbenih in političnih premikov.

Med najpomembnejšimi temami, ki so oblikovale to propagando, se kaže tema notranjega in zunanjega sovražnika. Ta dvojna dinamika ne le razkriva vladajočo politično ideologijo, ampak tudi odraža, kako so oblasti gradile in ohranjale družbeno enotnost.

Obdobje oktobrske revolucije in državljanske vojne postavljata temelje za razumevanje, kako se je tema sovražnika ukoreninila v zgodnji sovjetski propagandi. Plakati tega obdobja niso le prenašali političnih sporočil, ampak so bili tudi odraz družbenih napetosti. Raziskovanje teh plakatov nam omogoča vpogled v identifikacijo notranjih sovražnikov, ki so vključevali buržoazijo, hkrati pa so vizualno vzpostavljali zunanje sovražnike, kot so imperialistične sile in tuje intervencije. V tem obdobju je propagandna umetnost postala sredstvo za oblikovanje kolektivne zavesti in krepitve revolucionarnega duha.

64 S prehodom v stalinistično obdobje se je narativa notranjih sovražnikov še okrepila. Kult osebnosti, vzpostavljen okoli Stalina, je vplival na estetiko in sporočila plakatov. Identifikacija notranjih sovražnikov, kot so trockisti in domnevni izdajalci, se je stopnjevala, medtem ko so plakati še vedno ostajali ključno orodje za vzdrževanje ideološke konformnosti. Hkrati so zunanji sovražniki, kot so fašistične sile in kapitalistične države, postali centralni v vizualni pripovedi, ki je gradila mit o Sovjetski zvezi kot mogočni globalni sil.

V drugi svetovni vojni so se plakati prelevili v močna sredstva za spodbujanje enotnosti proti skupnemu zunanjemu sovražniku, predstavljenemu v nacistični Nemčiji in njenih zaveznicah. Herojske podobe in simbolične žrtve na plakatih so ne le povečevale domoljubje, temveč so tudi vzdrževale moralni zagon v času vojne.

Nadaljnje obdobje hladne vojne je prineslo razcvet propagande kot orožja ideološkega boja med Sovjetsko zvezo in Združenimi državami. Plakati so zrcalili ideološke napetosti, demonizacijo Zahoda in identifikacijo notranjih sovražnikov, kar je odražalo politično klimo ob različnih mednarodnih konfliktih.

VIRI IN LITERATURA

- DOBRENKO, Vladimir. “The Image of the Enemy: The Evolution of the “Other” in Bolshevik Political Posters from the October Revolution and the Civil War.” *Revue Belge de Philologie et D’histoire* 87. 3 (2009): 685–704.
- DYMARCZYK, Waldemar. “The War on the Wall. Polish and Soviet War Posters Analysis.” *Qualitative Sociology Review* 10. 4 (2014): 6–31.
- ФЕДОСОВ, Егор А. и ЕЛЕНА С. ГЕНИНА. “Глобализация образа внутреннего врага в советской визуальной пропаганде начального периода холодной войны (1946–1953 гг.).” *Вестник Кемеровского государственного университета* 22. 4 (2020): 952–962.
- СНОПКОВ А.Е., СНОПКОВ П.А., ШКЛЯРУК А.Ф. *Шестьсот плакатов*. Москва: Контакт-Культура, 2004.

Jasna Reščič

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani

Poljska vigilija za začetnike

Vigilija (wigilia) je, kot izvemo tako iz slovenskega kot poljskega splošnega slovarja, »dan, večer pred velikim praznikom.« Wigilia z veliko začetnico pa je po Velikem slovarju poljskega jezika »dan, ki je pred božičem.« Čeprav je vigilija verski praznik, njene tradicije kot kulturni običaj ohranjajo tudi laične družine.

Preden sem bila prvič povabljen na poljsko vigilijo, sem tako na Poljskem kot v Sloveniji o njej slišala marsikaj, na primer, da se dan pred božičem vse do večerje nič ne je, ko se na nebu prižge prva zvezda, se tradicionalno postreže dvanajst jedi, od katerih je treba pojesti vse, od mize pa lahko v tem času vstaja le gospodinja. Najbolj pa me je, ko sem poslušala navodila, kako se pripraviti na vigilijo, skrbelo deljenje hostije. Po večerji namreč vsak član družine prejme tako imenovani opłatek (hostijo). Gre za zelo tanko in krhko pšenično testo, nastalo z ulivanjem v kovinski model, ki je na njem pustil ornamente ali podobe. Opłatkov se ne pripravlja doma, ampak se jih posvečene kupuje na primer od župnika. Družinski člani drug drugemu izrečejo božične želje in pri tem prelomijo opłatek. Dolgo sem premišljevala, kako bom to naredila in v poljščini oblikovala stavke, da le ne bi naredila napake in slabega vtisa. No, na koncu opłatka ni bilo in tako skoraj nisem imela priložnosti izreči pripravljenih želja. Morda bi vam sicer morala to povedati že prej – moja vigilija je bila pri laični in emigrantski družini, ki je Poljsko zapustila že pred petnajstimi leti, preden pa se je preselila v Ljubljano, je več let živela na Irskem. Kljub temu so se vsi zelo trudili, da bi za polonistko priredili čimbolj avtentično vigilijo in so, ko sem prišla, svoj običajni irski radio, ob katerem vsako leto preživljajo božični večer, zamenjali s poljskimi božičnimi pesmimi (kolędy), ki se jih po tradiciji poslušajo ali peje med božično večerjo.

Morda se vam zdi, da o poljskih božičnih tradicijah ne veste prav veliko, ampak ... ali ste morda gledali Pisma svetemu Nikolaju, poljsko romantično komedijo Mitje Okorna, ki se dogaja na dan pred božičem? V njej se poleg (ljubezenskih) zgodb junakov prepletajo tudi običaji značilni za vigilijo. Jaz jih nisem razpoznala, dokler nisem vigilije doživela sama. Šele po dvanajstih skrbno pripravljenih jedeh pri poljski družini sem spoznala, kako velika je dekonstrukcija je neposrečena vigilija glavnega junaka, ki mora svojega sinčka zaradi službe pustiti samega, pred tem pa se mu ponesreči celo poskus ene izmed tradicionalnih božičnih jedi. »Pomfri za zajtrk, pomfri za kosilo, pomfri za božično večerjo,« kar reče resignirani Nikolaj, je nekaj več kot samo komedija.

Če je vigilija večine junakov zelo netipična in v stilu »konec dober, vse dobro,« pa najbolj tradicionalno vigilijo praznujeta direktorica radija Małgorzata in njen eruditski mož Wojciech. Marsikaj, kar se vam lahko zdi le stvar odtujenega in bogatega para, je pravzaprav tradicija. Tako recimo vsaka družina sede k božični večerji v slavnostnih oblačilih – moški v srajcah, ženske v oblekah (kot da bi šli v gledališče ali opero). Pod tem pa jim noge pogosto tičijo v domačih copatih. To je bila ena od stvari, ki so me najbolj presenetile in si jih bom s svoje prve vigilije najbolj zapomnila. Ko sem o svojem doživetju pripovedovala prijateljici iz poljskega mesta Kielce, je rekla: »Slavnostna oblačila in copate – to je tipična poljska vigilija.«

Božična večerja traja od prižiga prve zvezde pa vse do poznega večera, torej vsaj štiri ure ali več. S svojo obilnostjo in trajanjem spominja pa staropoljske uczte (gostije srednjega plemstva), ki jih v svoji Trilogiji obširno slika Henryk Sienkiewicz. Večerja se tradicionalno začne z poljskim rdečim borščem z uszkami (knedlji v obliki ušes). Obvezni jedi sta poleg boršča še pierogi z gobami in zeljem (brez mesa, ker je post) in krap, ki so ga na Poljskem še pred petnajstimi leti tradicionalno kupovali živega in ga do božične večerje puščali plavati v kopalni kadi. Danes se vse več ljudi bori za splošno prepoved prodaje živih rib. Kot ena izmed jedi šteje kompot – na Poljskem je to voda, v kateri se je kuhalo sveže ali suho sadje z začimbami. Vse pa se zaključi z dvema ali tremi vrstami peciva, med katerimi je najbolj znan staropoljski piernik, spečen iz testa, ki je z začimbami mesec dni ležalo na hladnem.

Pri mizi se res sedi ves večer, ampak se seveda ne je ves čas. Nekateri jedi se pripravljajo sproti – npr. cvrenje krapa. Veliko je pogovorov, družina poje ali poslušá kolędy, tako kot jih poslušata Małgorzata in Wojciech, dokler jih Tośka ne začne sama peti. Darila, kot za Tośko, pridejo tradicionalno na vrsto po večerji, mi pa smo jih odpirali že vmes, ko smo nabirali moči za nadaljne jedi.

Na mizi je, tako kot lahko vidimo v filmu, po tradiciji dodaten krožnik. Ta je namenjen izgubljenemu popotniku, ki ga je treba sprejeti pod streho.

Nekaj dni pred božičnim večerom sem bila deležna »schnell kursa« na temo vigilije in posebej opozorjena na oblačila. Po vsem, kar sem slišala, sem bila pošteno prestrašena, še zlasti ker sem pol leta pred tem že doživela hud kulturni šok v osebi avtoritarne poljske babice. Bilo je veliko stvari, ki so me skrbele – od vprašanja, ali bom med vigilijo v čevljih, kako bo sprejeta potica, ki sem jo prinesla iz Špara, kakšen bo vtis, ki ga bom naredila na starše do lomljenja hostije, predvsem pa prepovedi vstajanja od mize, preden si vsaj poskusil vseh dvanajst jedi. No, izkazalo se je, da so bile skrbi zaman. V usta sem dala vsaj grižljaj vsake jedi, česar pa moj strogi učitelj, sam pravzaprav ni naredil. Tradicije so, ampak niso zavezujoče.

Vsaka družina vigilijo prilagodi sebi, družinskemu izročilu in času, v katerem živi. Na koncu dneva pa moram priznati, da sem se pravzaprav počutila počaščena vse od trenutka, ko sem prejela povabilo na vigilijo, in sem še vedno.

Wesołych Świąt!

Katja Štefanič

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani

»Igra – grozljiva navada teatra«

Primerjava oblikovanja igralcev-modelov pri Levu Kulešovu in Robertu Bressonu

V začetku 20. stoletja režiser Lev Kulešov svojemu občinstvu predstavi montažni eksperiment, ki temelji na sopostavitvi dveh kadrov. Na prvem kadru je posnet igralec Ivan Možuhin, na drugem pa se izmenjajo tri podobe: krožnik juhe, lepa ženska in otrok v krsti. Po koncu prikazanega eksperimenta občinstvo ni moglo prehvaliti Možuhina in njegove neverjetne minimalne, a močne ekspresivnosti na filmskem platnu. Pozornejši gledalci ostrejšega vida pa so nemara že tedaj opazili, da se Možuhinov obraz pravzaprav ne spremeni, spremenjajo se zgolj vzporedni kadri.

Eksperiment porodi znani učinek *Kulešova* – primarni namen eksperimenta samega pa je bil odgovoriti na vprašanje, ali ima lahko preišljena filmska montaža tako močan učinek, da lahko gledalec sam, s svojim lastnim doživljanjem, ustvari navidezno razmerje med dvema vzporednima kadroma. Uspeh eksperimenta sovjetskega režiserja pa hote ali nehote porodi še drugi fenomen: *model*, novo poimenovanje, ki ga Kulešov od tedaj naprej uporablja za vse svoje igralce in poskuša iz njih narediti skorajdane popolne človeške stroje.

Približno 40 let kasneje se *model* ponovno pojavi na drugi strani stare celine, v Franciji. Malo pred vznikom francoskega novega vala, režiser Robert Bresson v svojih značilno asketskih filmih predstavi igralce, ki jih odlikujejo predvsem monoton glas, prazen pogled in omejeno gibanje – svoje *modele*.

V članku bom primerjala načine oblikovanja *igralcev-modelov* Leva Kulešova in Roberta Bressona, z osredotočenjem predvsem na specifične pristopov obeh režiserjev k delu s svojimi igralci oz. modeli. Poskusila bom tudi odkriti, ali nemara obstaja povezava med obema režiserjema v njunem oblikovanju *igralcev-modelov*.

Človeški stroj Leva Kulešova

Kulešov, ki velja za velikana sovjetskega montažnega filma, preko svojih montažnih eksperimentov razvije različne metode priprave igralca na delo pred kamero. Toda od kot potemtakem poimenovanje »model«?

Kulešov sam konkretno in odločno zariše razliko med t. i. »modelom« in »igralcem« s tem, ko svoje delo primerja z delom slikarja. V igralcu-modelu je za to, da lahko film iskreno prikaže zgodbo in dogajanje na ekranu, nujna absolutna odsotnost uporabe psihološkega igranja oz. uporabe psiholoških notranjih dogajanj za igro. Kot primer v svojem eseju *Igralska praksa (Практика творческой акмея)* poda igro v tedanjih ameriških filmih, kjer se igralci še vedno poslužujejo emocionalnih vzgibov in izkustev za igro; ko je igralec prikazoval, da njegov lik čuti nekaj neprijetnega, se je to odražalo zgolj na njegovem obrazu, v načinu gibanja in manirizmih pa ne. Posledica tega je po Kulešovu potvarjanje filmskega žanra – in predajanje nečesa izumetničenega in neiskrenega gledalcem v dvorani (Kulešov v Kuleshov on film, 93).

72

Film za to, da bi uspešno zajel in gledalcu prikazal organizirano, vendar še vedno naravno nprav lika, ki se giblje po platnu, po mnenju Kulešova potrebuje t. i. »človeški stroj« - model, ki se bo premikal organizirano in natančno, v točno določenem prostoru, s točno določenim časovnim razponom. Kulešov že samo telo pojmuje kot stroj, ki je neprenehoma podvržen mehničnim procesom ekspanzije in kontrakcije v enakomernem ritmu. Na podlagi tega zasnuje serijo vaj, s pomočjo katerih naj bi tudi igralec – model videl svoje telo kot natančno kalibriran stroj, preko tega pa razumel tudi globlje psihološke razloge za svoj premik v točno določenem prostoru (v studiu) v nekem danem trenutku. Skozi vaje z imaginarnimi predmeti, treniranja premikanja v ritmično natančno odrejenem časovnem okviru Kulešov ustvari prvo osnovo za človeški stroj, ki je fokus njegovih eksperimentov in njegovega filmskega ustvarjanja (Kulešov v Kuleshov on film, 103–106).

Vendar pa je to šele začetek Kulešove uporabe modelov. Svoj princip geografske montaže, kjer iz različnih posnetkov raznovrstnih krajev ustvari novo, filmsko pokrajino, ki bolj precizno služi njegovi zgodbi, kakor pa bi vnaprej vzeto

resnično mesto, Kulešov prenese tudi na svoje modele. Podobno, kot to stori Vertov v svojih dokumentarjih, tudi Kulešov vzame posamične, sedaj že mehanično izurjene dele posameznega modela in iz njih s pomočjo montaže sestavi tisti popolni, skorajda že neulovljivi popolni človeški stroj, ki ga ima kamera rada in ki je po Kulešovu edini iskreni način prikaza zgodbe na platnu.

Edini del telesa, ki Kulešovu ter njegovim modelom povzroča preglavice pri stvaritvi idealnega modela, je obraz, ki je edini del telesa, ki ne sledi ritmični kontrakciji in ekspanziji, ki sta za režiserja poglavitni sestavini, ki tvorita model. Obraz je, navzlic njegovi pomembnosti za igralčevo izrazje, preveč nepredvidljiv v svojem prodiranju v sfero primarno psihološkega izrazja, ki mu Kulešov odločno nasprotuje. Po Kulešovu, je obraz preveč tog in precej manj izrazen, kot pa so recimo roke in noge, ki so režiserjeva preferenca pri sestavi modela in ki po njegovem mnenju ponujajo način mnogo širšega izražanja praktično vsakega čustvenega stanja (Kulešov v Jampolski, 61).

Kako se Kulešov torej loti tega na videz nepremostljivega izziva dela z obrazom? Razvije dva nova pojma, *obraz-stroj* in *obraz-masko*, ki ju model za to, da bi njegova igra v filmih Kulešova izpadla dovolj iskreno in prepričljivo, doseže preko serije vaj, ki jo predenj postavi Kulešov. Vaje so zastavljene na enak način, kot so zastavljene vaje za namen stvaritve človeškega stroja; za to, da jih model uspešno izvede, morajo biti zastavljene z mislijo na mehanično ritmično premikanje, kateremu model podvrže vsako mišico na obrazu. Kar je morda bolj presenetljivo pri delu z obrazom je to, da za razliko od dela s telesom, kjer je ena izmed pomembnih komponent tudi poznavanje psihološko motiviranega razloga za premik ali spremembo položaja, pri obrazu Kulešov to povsem izvzame. Na obrazu ne sme biti niti sledu čustvenega izrazja. (Kulešov v Jampolski, 63).

Rezultat tovrstnega dela z obrazom je, da obraz sam postane še en del človeškega stroja, ki ga ustvarja Kulešov – obraz ni več bistveni del igralčevega izražanja in oblikovanja lika, ampak postane zgolj še en del telesa, oziroma še eno kolesje v novo ustvarjenem stroju.

Obraz-masko pa je na drugi strani precej manj definiran kot pa obraz-stroj. Bistvena razlika, ki obraz-masko loči od obraza-stroja je fokus na praznino, neizraznost – specifično na neizraznost oči. Tovrstna neizraznost obraza ne spremeni v del kolesja v človeškem stroju Kulešova, ampak v »prazni« objekt, ki služi kot podlaga za prenos zgodbe, čustva ali specifik uprizorjenega lika preko drugih mehanizmov; pri Kulešovu je to montaža. (Jampolski, 65–66)

Obraz-masko najlepše prikaže eden izmed najbolj znanih montažnih eksperimentov Kulešova (učinek Kulešova), kjer obraz igralca Ivana Možuhina postavi vzporedno s kadri juhe, lepe ženske in otroka v krsti. V kolikor se osredotočimo zgolj na Možuhinov obraz v posameznem kadru, lahko vidimo, da je njegov obraz v vsakem izmed treh predstavljen kadrov enak drugemu – prikaz čustev je torej pogojen s kadri, s katerimi je Možuhinov obraz sopostavljen, in ne z njegovim lastnim izrazjem. Specifično v tem eksperimentu Kulešova pa lahko tudi jasneje zarišemo razliko med obrazom-strojem in obrazom-masko in lahko konkretno opazujemo dva različna pristopa k pripravi igralca (in njegovega obraza) na delo pred kamero – katerega pa Kulešov in igralec uporabita, pa je v glavnem odvisno od tega, kaj želita prikazati na kameri in inkorporacije teh pristopov v montažno delo, ki je še vedno poglavitni element filmov Leva Kulešova.

»Ne-igra« in naturščiki Roberta Bressona

74 Bressonova režisersko delo in vizija sta bogato definirana in opredeljena v njegovem naboru zapisov, ki so izšli pod naslovom *Zapiski o kinematografu* (*Notes sur le cinématographe*). Medtem ko je Kulešovovo delo z igralci praktično povsem pogojeno in zasnovano na principih montaže, Bresson vzame igralca in ga »izprazni« vsega naučenega ter z njim dela, ga izuri do te mere, da postane njegov »model« - avtomatizirani igralec, osvobojen teatralnega izrazja, ki lahko na ekranu prikaže tisto, kar Bresson pojmuje kot resnično, pristno, iskreno.

Bresson je kot režiser dejaven že v 30-tih letih prejšnjega stoletja, vendar pa pri njemu koncept igralca-modela zasledimo šele po letu 1950, ko ga prvič omenja v delu *Zapiski o kinematografu*. Svoj novi tip igralca najde preko srečevanja z naključnimi ljudmi v raznih vsakdanjih situacijah. Z bodočimi naturščiki se po srečanju sestane in jim da v branje raznovrstne odlomke tekstov (največkrat sta to njegova scenarija zgodnejših filmov *Dame bolonjskega gozda* (*Dames du bois de Bologne*) in *Angeli greha* (*Anges du péché*) zato da bi videl, ali lahko njegov izbrani naturščik tekst pove tako, kot [Bresson] želi, da je tekst povedan (Bittar, 16).

Izbira naturščikov in amaterskih igralcev je vsekakor nenavadna za obdobje, saj Bresson to počne v času, ko uspeh filmov in posameznih režiserjev sloni na dobrem oglaševanju, za katerega so zasluži predvsem znani obrazi filmske industrije. Toda za Bressona amaterski igralci predstavljajo najvišjo obliko iskrenosti, ki jo lahko doseže na kameri. V svojih zapisih večkrat omenja igralca-modela, kot nekaj, kar se skriva v človeku: »Model. Zaprt v svoji skrivnosti pojavi. [...] Tam je, za tem čelom, za temi lici.« (navedeno po: Bresson, 26)

Bresson torej pojmuje model kot nekaj višjega, bolj duhovnega, kar je pri šolanih igralcih omejeno z naučenimi kodi premikov in govora, ki popačijo Bressonu tako ljubo iskrenost. Vprašanje je torej, kako priti do tistega skritega elementa, ki se na filmskem platnu prelevi v golo iskrenost? V *Notes sur le cinématographe* nam Bresson v miselnih drobcih do neke mere razkrije svoje razumevanje modela in način dela z njim. Na tem mestu si jih nekaj oglejmo in poskusimo iz njih dobiti celoto:

Vsi citati so vzeti iz Robert Bresson: *Notes sur le cinématographe*:

- 1) Modeli, ki so postali avtomatizirani (stehtani, izmerjeni, štopani, desetkrat, dvajsetkrat čez vajo) in jih izpustiš ravno na sredo akcije tvojega filma – njihove geste in objekti okrog njih bodo *pravilni*, zato ker ne bodo *premišljeni* (str. 34)
- 2) Modelu narekujemo geste in besede, on nam vrne nekaj konkretnega (str. 41)
- 3) Igralec mora izstopiti iz samega sebe, zato da lahko postane nekdo drug, ko modeli izstopijo sami iz sebe, se nazaj vase ne morejo več vrniti (str. 55)
- 4) Modeli, ki so mehanični na zunaj, znotraj pa popolnoma svobodni. Na obrazu, nič hotenega. (str. 57)
- 5) Model. Neponovljivi duša in telo (str. 58)
- 6) Model. Razlog, ki ga primora izreči to frazo, narediti to gesto, ni v njem, ampak v tebi. Razlogi niso v tvojih modelih. Na deskah in v filmih »kina« nas igralec mora prepričati, da je razlog v njem (str. 65)
- 7) Tvojim modelom: »Ne smete igrati ne enega, ne drugega. Ne smete igrati nikogar.« (str. 68)
- 8) Geste, ki so jih dvajsetkrat mehanično ponovili, bodo tvoji modeli tekom filmske akcije vzeli za svoje. Besede, ki so se jih naučili, bodo na ustnicah našle njihovo pravo nprav, brez da bi zraven sodeloval duh [modela]. (str. 70)
- 9) Tvojim modelom: »Govorite, kakor da bi govorili sami sebi« (str. 84)
- 10) Model. Ti ga osvetliš in on osvetli tebe. Luč, ki jo prejmeš od njega, se pridruži tisti, ki jo on prejme od tebe. (str. 85)

Iz navedenih citatov se do neke mere izrišeta tako idealni Bressonov model kot tudi način dela z njimi. Bresson ima, podobno kot Kulešov, rad avtomatizirane

modele, vendar pri njegovih modelih ne gre za iskanje popolnega »stroja«. Bressonovi modeli so, vsak po svoje, unikatni in neponovljivi, kot to pravi sam, vendar jih družijo »ne-igra«, kar lahko na tem mestu razumemo kot »pretvarjanje biti nekdo drug«. Da to doseže, naturščike primora, da svoj tekst in maniere ponavljajo toliko časa, dokler iz njih ne izgine vsakršna sled potvarjanja bodisi čustev, bodisi izrazja, s tem pa jih potem tudi osvobodi in se prebije do iskrenosti, ki jo išče. Naturščik, s tem ko postane model, postane tudi režiserjeva lutka – nič zares ne izvira iz njega samega. Bresson tako ustvari obliko delovne komunikacije med režiserjem in modelom; fizične in psihološke razloge za neki vzgib ali premik na kameri modelu da režiser, izpraznjeni model pa z upoštevanjem režiserjevih navodil njemu in kameri vrača točno tisto, kar režiser hoče in ničesar več – nobene lastne interpretacije. Lahko torej sklepamo, da je iskrenost, za katero Bresson trdi, da je skrita v vsakem izmed njegovih naturščikov in edina vredna filmske umetnosti, sposobnost, da igralec-model kameri in gledalcem preda čisto, interpretacije ali potvarjanja prosto sporočilo, ki ga želi podati režiser sam. Uporaba naturščikov je zato za Bressona popolnoma smiselna in idealna, saj naturščiki in amaterski igralci nimajo že prej omenjenih zakoreninjenih igralških metod, ki se jih profesionalni igralci preprosto ne morejo znebiti, ampak so v prvi vrsti zgolj vsakdanji ljudje – in s tem popolna edinstvena podlaga, da postanejo Bressonov model, sel njegovega filmskega sporočila.

Na prvi pogled lahko rečemo, da med oblikovanjem modelov Kulešova in modelov Bressona ne obstaja nobena eksplicitna povezava in da je identično poimenovanje te nove vrste igralcev zgolj naključje. In to je do neke mere tudi res.

Kulešov na eni strani svoje modele oblikuje preko pojmovanja telesa kot stroja. Osredotoča se primarno na mehanične prvine telesa, jih poskuša izpopolniti, model pa naj bi preko njih doumel tudi psihološke vzgibe za določeno spremembo položaja. Posebno pozornost posveča tudi individualnim delom telesa, še najbolj obrazu, ki je najmanj mehanični del telesa – in tudi tega poskuša »mehanizirati«, vse v upu, da na kameri prikaže popolni model, lahko bi rekli tudi človeški stroj. Bistvo Kulešovovega dela je še vedno montaža in prikaz zgodbe ter njenega smisla preko tega. Model v tem delu postane integralni del montaže, orodje, ki služi širšemu procesu v nastajanju filma

Na drugi strani je Bressonov fokus iskanje notranje srčike modela. Odgovor na to je po Bressonu popolno izpraznjenje modela, zatiranje v kali vsakršnega vzgiba, da bi model sam, s svojim lastnim doživljanjem in interpretacijo kaj doprinesel na filmsko platno. Ko Bressonu to uspe, svoj model kakor izvrsten lutkar vodi pred kamero, saj le tako lahko prikaže točno tisto, kar kot režiser

želi prikazati svojim gledalcem. Do popolnosti izrazja lahko pride zgolj s tem novim odnosom režiserja in igralca.

Toda ravno pri popolnosti izrazja se na nek način modeli Kulešova in modeli Bressona tudi prepletejo. Kar je pri obeh režiserjih zanimivo, je postopek, da skozi to, da svoje modele oropata svobodnega izrazja pred kamero (Kulešov preko mehanizacije telesa, Bresson preko principa »ne-igre«), oba iščeta popolno, skorajda že neulovljivo izrazje na kameri. Na tem mestu se nam odpre kopica drugih vprašanj: Ali je nemara efekt Kulešova edini trenutek, ko je režiserju uspelo ujeti popolno izrazje modela? Ali moramo na Bressonove modele v njegovih filmih gledati kot na nedokončani projekt ali ti modeli ustrezajo njegovim mnogim definicijam modelov? In, nenazadnje, kje lahko v današnji filmski industriji vidimo bodisi modele Leva Kulešova, bodisi modele Roberta Bressona (ali njihove približke)?

VIRI IN LITERATURA

- BITTAR, Xavier: »Derrière les « modèles » amateurs de Robert Bresson : l'exemple de François Leterrier, *Double jeu* 15 (2018): 13–23, dostopno na: <<https://journals.openedition.org/doublejeu/2312>> (4. 11. 2022)
- BRESSON, Robert: *Notes sur le cinématographe*, Francija: Éditions Gallimard, 1975, 1988. 77
- KULEŠOV, Lev: *Kuleshov on film: Writings by Lev Kuleshov*. Prev. Ronald Levaco, ZDA: University of California Press, 1974.
- KULEŠOV, Lev: *Практика кино-режиссуры*, Rusija: Государственное издательство «Художественная литература», 1935
- KULEŠOV, Lev: *Репетиционный метод в Кино*, Rusija: Кинофотоиздат, 1935
- YAMPOLSKY, Mihail: »*Mask Machine and Machine Face*« Prev. Larry Joseph, *The Drama Review* 38.3 (1994): 60-74, dostopno na: https://www.jstor.org/stable/1146380#metadata_info_tab_contents (2. 11. 2022)

Prevodi uporabljenih citatov so avtorski.

**Potopisna
razprava**

**Potopisna
razprava**

Ana Sečki

Rusija skozi moje oči

Že odkar sem se začela učiti ruski jezik, je bila ena izmed mojih največjih želj potovanje v Rusijo, ko pa sem se vpisala na študij rusistike, je ta želja postala le še močnejša. Želela sem si pobliže spoznati rusko kulturo in ruske jedi, o katerih sem vedno slišala veliko pozitivnih stvari. V duhu te želje sem se prijavila na Svetovni festival mladih 2024 (Всемирный Фестиваль молодёжи), ki naj bi potekal v Rusiji med 1. in 7. marcem. Za festival mi je povedal znanec, ki se mu je zdela izvrstna priložnost za razvoj mojega znanja ruskega jezika, hkrati pa dobra priložnost, da končno vidim Rusijo. Ker sem za festival izvedela relativno pozno, sem se prijavila v rezervni krog, saj je bil prvi krog prijav že mimo. Ob prijavi sem morala izpolniti ogromno obrazcev, priložiti dokumente o svoji izobrazbi, napisati esej v ruščini ali angleščini na izbrano temo in posneti kratek predstavitveni video, v katerem je bilo potrebno odgovoriti na nekaj vprašanj, ki so jih postavili organizatorji. Pri vsem tem so se zbirale točke, na podlagi katerih so določili, koga bodo sprejeli na festival. Ker skoraj tri mesece nisem prejela odgovora na prijavo, sem se že sprijaznila z dejstvom, da mi ni uspelo priti med izbrane in da bom Rusijo videla kdaj drugič, a sem malo pred začetkom festivala dobila obvestilo o sprejeti prijavi.

81

Od novice, da sem na festival sprejeta, in do dejanskega odhoda je bilo le 3 tedne časa. V tem času sem morala urediti vse potrebne dokumente, torej vizo, zavarovanje, vse povezano s festivalom in potni list. Poleg časovne stiske so se problemi pojavili pri procesu prejemanja vize, ki je za vstop v Rusijo nujno potrebna. Zaradi trenutnih razmer vize ni lahko dobiti, še posebej ne v tako kratkem času, kot sem jo potrebovala jaz. Na koncu sem s pomočjo gospoda iz Rusije prišla do vize izredno hitro, zahvaljujoč temu sem 27. februarja poletela proti Rusiji. Vsa organizacija, povezana s potovanjem, je bila urejena s strani

festivala, tako da problemov z iskanjem letalskih kart nisem imela, kar je vsaj malenkost olajšalo formalne zadeve, ki jih je bilo potrebno urediti. Poleg tega je organizacija festivala poskrbela tudi za nastanitev v Rusiji, kar je vse skupaj naredilo še lažje.

Moja pot se je začela v Ljubljani, do končne destinacije sem potovala kar 22 ur, saj sem prestopala dvakrat, in sicer v Istanbulu in Moskvi. Že med potjo sem se soočila s težavami, saj v Rusiji ne delujejo evropske plačilne kartice, jaz pa pri sebi nisem imela rubljev, saj sem pričakovala, da omejitev s karticami ne bo vsaj na letališčih. Tako sem v Moskvi ostala brez kave in zajtrka. Po dolgi in zelo naporni poti sem končno prispela v Soči, kjer je festival tudi potekal. Ko sem prišla v Soči, so me na letališču že čakali prostovoljci, ki so me napotili proti hotelskemu kompleksu Сочи парк, kjer sem bila nastanjena ves čas trajanja festivala. Soči je v Evropi znan po zimskih olimpijskih igrah, ki so tam potekale leta 2014. V Rusiji pa je Soči znan kot poletno letovišče, saj so temperature tam zelo ugodne, primerljive s temperaturami v Sloveniji. Infrastrukture, ki je bila zgrajena v času olimpijskih iger, je v Sočiju ogromno, kar je vidno že takoj po vstopu v mesto.

82

Festival se je začel dva dni po tem, ko sem prispela v Rusijo, tako da sem imela nekaj časa, da se privadim na vse spremembe. Najbolj me je v teh prvih dneh presenetila prijaznost domačinov, ki so bili zelo ustrezljivi in pripravljeni pomagati. Kasneje sem ugotovila, da so tako prijazni le do ljudi, ki znajo rusko, do ostalih pa pristopajo z distanco, saj je jezik pri njih velika ovira. Zelo redki so namreč Rusi, ki znajo govoriti še kakšen drug jezik, presenetilo me je, na primer, da zelo malo kdo govori ali razume angleško. Tudi na letališču, kjer sem pričakovala, da bodo zaposleni znali govoriti angleško, je le redko kdo razumel in govoril angleško. Tudi sama sem na trenutke imela problem razložiti vse stvari v ruščini, zato sem dvema fantoma, približno mojih let, povedala nekaj v angleščini, a sta mi vrnila le čuden pogled, nato pa dejala, da sploh ne razume angleško. Znanje ruščine je za potovanje po Rusiji zato nujno, saj lahko le tako komuniciraš z domačini.

Festival mladih je potekal 7 dni, za dostop do festivalskega območja sem potrebovala akreditacijo s svojimi podatki in fotografijo ter negativen test na covid-19, kar me je precej presenetilo, saj tega v Sloveniji ne potrebuješ več. Če testa nisi opravil ali pa je bil pozitiven, tvoja akreditacija ni delovala, posledično nisi mogel sodelovati na festivalu. Pred začetkom smo vsi udeleženci s strani organizatorjev festivala dobili sponzorska oblačila (pulover, kratko majico, dežni plašč in kapo), ruske mobilne kartice, bančne kartice, na katere smo si lahko nalagali denar za lažje plačevanje, nekaj malenkosti, kot so obeski za ključke in

pisala ter ušanke, znamenite ruske kape. Na festivalu se je zbralo več kot 20 000 mladih iz vsega sveta, pri izvedbi pa je pomagalo tudi 10 000 prostovoljcev, ki so bili ves čas na voljo za najrazličnejša vprašanja v zvezi s programom in orientacijo. Največ udeležencev je bilo iz Rusije, Slovenijo je na tem festivalu predstavljalo 7 ljudi, vse izmed njih sem spoznala šele v Sočiju, tako da sem potovala tja, ne da bi vedela, če bo tam sploh še kakšen predstavnik Slovenije.

Prvi dan je bila organizirana otvoritvena prireditev, kjer je pela tudi bivša predstavnica Evrovizije Polina Gagarina, ki je Rusijo na Evroviziji predstavljala leta 2015 s pesmijo *A Million Voices*. Vsak dan so bila organizirana različna predavanja iz najrazličnejših področij, hkrati se je odvijalo veliko različnih vsebin, ki sem si jih lahko na spletni strani festivala izbrala že prej. Na njej so bile vse aktivnosti nazorno opisane, da sem vedno lahko našla nekaj, kar me zanima in bi mi lahko koristilo v prihodnosti. Ker je bil program res raznovrsten, aktivnosti pa so se med seboj prekrivale, sem se na trenutke težko odločila, česa bi se rajši udeležila. Na teh predavanjih so sodelovali tudi nekateri znani ljudje, na primer Maria Zaharova, znana ruska političarka in Nurlan Saburov, ki je eden izmed najbolj znanih ruskih stand-up komikov. Poleg predavanj in intervjujev je bilo tudi veliko razvedrilnih vsebin, tako so bile na primer zjutraj vsak dan organizirane telovadbe z znanimi bivšimi ali sedanjimi olimpijci. Vsak dan so bili organizirani koncerti, na katerih so nastopali znani in manj znani ruski umetniki, kot so skupina The Hatters, Leonid Agutin in Mary Gu. Koncerti so potekali ves dan, tudi med predavanji, tako da si lahko le užival v glasbi, brez da bi se udeleževal kakšnih drugih aktivnosti.

Na festivalu sem spoznala ogromno novih ljudi, s katerimi sem še vedno v kontaktu. Presenetilo me je, da v Rusiji ne delujejo družabna omrežja, ki so pri nas zelo popularna. Ruska mladina namesto tega uporablja alternativna omrežja, preko katerih komunicirajo. Rusi so zelo družabni, ko jih enkrat malo bolje spoznaš, na začetku so bolj zadržani. Nekatero teme, ki so pri nas popolnoma normalne v vsakodnevnem pogovoru, so pri njih tabu, kar me je precej presenetilo in potrebovala sem precej časa, da sem se navadila na drugačno mentaliteto ljudi. Od mnogih sem prejela tudi razna darila in spominke, tudi sama pa sem prinesla s sabo kar nekaj stvari, ki predstavljajo Slovenijo in jih razdelila med ljudi, ki sem jih spoznala.

Zadnji dan je bila organizirana zaključna prireditev, kjer nas je nagovoril predsednik Rusije, vse prireditve, dogodki in koncerti, ki so se odvijali v času festivala, so bili s tehničnega stališča izvrstno organizirani, saj je bilo dodanih veliko efektov, ki so bili vrhunsko dodelani.

Po končanem festivalu so organizatorji 2000 izbranim udeležencem v okviru regionalnega programa ponudili še možnost potovanja po Rusiji, med njimi sem bila tudi jaz. Najprej smo za dva dni odšli v Moskvo, poleg Moskve pa sem si lahko izbrala še eno rusko mesto, ki sem ga želela videti. Izbirala sem lahko med Sankt-Peterburgom, Kazanom, Jekaterinburgom, Nižnim Novgorodom in Volgogradom, odločila pa sem se za Sankt-Peterburg. Odločitev je bila zelo težka, saj ima vsako izmed naštetih mest svoje posebnosti, ki sem jih želela videti. Čeprav sem vedela, da je Sankt-Peterburg relativno blizu in bi se tja kdaj v prihodnosti lahko odpravila tudi sama, sem se odločila, da izberem prav to mesto, saj je tam ogromno kulturnih objektov, ki si jih je vredno ogledati tudi večkrat.

Do Moskve smo potovali z vlakom, ki je vozil kar 36 ur, kar se mi je pred odhodom zdelo ogromno. Na vlaku smo bili trikrat na dan postreženi s toplim obrokom in čajem, ves čas pa je bila na voljo topla in mrzla voda za pripravo različnih napitkov. Razporejeni smo bili v kupeje, kjer smo tudi spali. Čeprav je bila pot dolga, pa mi je v družbi ljudi, ki so bili z mano v kupeju, hitro minila. Izvedela sem, da Rusi večinoma potujejo le z vlaki, saj veliko mest z letalom sploh ni dostopnih, hkrati pa so letalske karte veliko dražje kot karte za vlak.

84 Vlak na nekaterih večjih postajah stoji tudi pol ure, kar sem v Rostovu izkoristila za sprehod do trgovine in nakup nekaj prigrizkov za nadaljevanje vožnje.

V Moskvi sem bila le dva dni, kar je za ogled tako velikega mesta premalo. Prvi dan smo bili na Rdečem trgu, ki je tako lep, kot sem si ga predstavljala. V ogromnem trgovskem centru GUM, ki je znan kot Državna veleblagovnica v sovjetski dobi in se nahaja ob Rdečem trgu, sem sredi zime jedla sladoled, saj je ta nakupovalni center znan ravno po svojem sladoledu. Naša vodička nam je povedala, da veliko Rusov je sladoled tudi pozimi, kljub temu da je zunaj minus. Videli smo tudi Državno univerzo, od kjer je zelo lep razgled na Moskvo. Naslednji dan smo bili v nekaj muzejih, potem smo se odpravili na VDNH, kjer so na majhnem območju predstavljene vse ruske oblasti oziroma regije, na katere je Rusija razdeljena. Mimo najbolj znanega gledališča v Moskvi smo se zgolj peljali, saj časa za ogled v našem razporedu ni bilo. Vse skupaj se mi je zdelo zelo zanimivo, ker pa si želim videti še več predelov Moskve, sem prepričana, da bom tja še potovala.

Zadnja postojanka mojega potovanja po Rusiji je bil Sankt-Peterburg. Tudi tja smo potovali z vlakom, le da ta vožnja ni bila tako dolga kot vožnja od Sočija do Moskve. V Sankt-Peterburgu sem preživela štiri dni. Videla sem veliko znamenitosti, po katerih je to mesto znano. Sprehodila sem se po Nevskem prospektu,

videla Zimski dvorec, ogledala sem si predstavo v Marinskem gledališču, poslušala sem nastop orkestra, v katerem igrajo tradicionalna ruska glasbila, najbolj pa mi je v spominu ostal Ermitaž. Tam smo bili le nekaj ur, vendar bi lahko tukaj preživela nekaj dni. Bili smo tudi v Peterburški univerzi, ki letos obeležuje 300 let obstoja, tam nas je nagovoril tudi rektor univerze. V okviru regionalnega programa smo odšli na Gazprom areno, kjer smo si ogledali derbi med Zenitom iz Sankt-Peterburga in Dinamom iz Moskve. Presenetilo me je, da so tam stadioni pokriti s streho, saj je to v Evropi redkost. Tudi v Sankt-Peterburgu bi si želela preživeti več časa, kljub temu da sem videla veliko stvari. Zdi se mi, da smo v želji, da bi videli čim več, prehitro potovali od točke do točke in nismo zares začutili utripa mesta, saj za to ni bilo časa. Želja organizatorjev je bila, da nam razkažejo vse znamenitosti, a je že zaradi transporta od ene do druge, ki so si med seboj kar precej oddaljene, to nemogoče narediti zgolj v štirih dneh.

Iz Rusije naj bi letela 16. marca, vendar sem svoj let domov zamudila, tako da sem odšla dan kasneje. To, da sem zamudila let, je bil velik problem, saj sem že bila na letališču, moja viza pa je bila označena, kot da sem odpotovala iz države, tako da nisem smela zapustiti letališča. Tudi svojo prtljago sem že oddala, tako da vso noč sploh nisem vedela, če je moja prtljaga odpotovala v Istanbul z letalom, na katerega bi morala tudi sama, in kako bom v tem primeru prišla do nje. Na srečo so mojo prtljago odstranili z letala, ko se nisem vkrcala, tako da me je čakala na letališču in sem jo lahko na naslednji let vzela s seboj. Zaposleni na letališčih niso najbolj prijazni, so precej odrezavi in neprilagodljivi, vkrcavanje na letalo se je zaključilo prej, kot je bilo predvideno, in jaz se kljub pravočasnemu prihodu do vhoda na letalo nisem smela vkrcati. Na letališču sem preživela skoraj 24 ur, pri vsem tem pa sem imela težave pri iskanju nove letalske karte, saj preko evropskih spletnih strani za iskanje kart ni mogoče najti kart za lete v Rusijo, vse kar sem našla pa je bilo izredno drago. V Rusijo je iz Evrope trenutno možno leteti zgolj preko Istanbula in Beograda, nekateri leti pa so povezani celo preko Kaira ali Jerevana. Po kar precej naporih sem našla karte za let do Slovenije preko Beograda in se tako 17. marca zvečer končno vrnila nazaj v Slovenijo. Kljub temu, da sem se v Rusiji imela izvrstno, sem bila po vseh zapletih, ki so se mi zgodili pri vračanju, zelo vesela, da sem spet doma.

Če bi poskušala svoje potovanje strniti v eni povedi, bi bilo nemogoče, saj sem v skoraj enem mesecu v Rusiji doživela ogromno pozitivnih, tudi nekaj negativnih stvari. Ljudje so bili res zelo prijazni, cene v trgovinah pa zelo nizke. Najbolj so me presenetile cene knjig, saj so skoraj več kot polovico cenejše od knjig v Sloveniji. Ves čas sem se trudila v Rusiji najti dobro kavo, vendar mi

to ni uspelo. Na izbiro je ogromno različnih vrst čajev, kava pa nikjer ni zares dobra. Nekaj problemov sem imela s privajanjem na rusko kuhinjo, saj so okusi precej drugačni od okusov, ki sem jih vajena. Uporabljajo drugačne začimbe, večina jedi pa temeljijo na govedini, katere osebno ne maram preveč. Hrane za vegetarijance praktično ni, skoraj vse jedi vsebujejo meso. Veliko je slaščic, saj so navajeni ob čaju pojesti še nekaj sladkega. O tradicionalni ruski hrani ne morem povedati veliko, saj smo večino časa jedli v hotelskih restavracijah, kjer pa seveda tradicionalna hrana ni ravno takšna, kot bi bila v kakšni restavraciji ali pri domačinih. Vse stvari so v Rusiji zelo urejene. Ni zamud vlakov in avtobusov, kot smo jih vajeni pri nas, za vstop na vlak pa potrebuješ pokazati svoj potni list. Za vstop na železniško postajo je podoben proces kot za vstop na letališče, kar pomeni, da pregledajo tebe in tvojo prtljago, torej s sabo ne smeš prenašati nevarnih predmetov. Mesta so zelo urejena, infrastruktura je lepa, predvsem so me navdušile njihove cerkve, saj jih je večina dobro ohranjenih. Zelo lepo so urejene metro postaje, kjer lahko najdeš razne umetnine in vitraže. Presenetile so me vremenske razmere, saj sem si Rusijo predstavljala kot zelo mrzlo, a je bilo v Sočiju prav prijetno toplo. V Sankt-Peterburgu pa je bilo precej hladno, sredi marca so bile reke še vedno zamrznjene, zeblo me je ne glede na to, kako sem se oblekla pred odhodom iz hotela, saj je ves čas pihal močan veter. Posebej mi je bilo všeč, da trenutno v Rusiji ni veliko turistov, zaradi tega pa nikjer ni pretirane gneče. To se je predvsem opazilo, kadar smo si ogledovali kakšne večje znamenitosti, kjer je po navadi ogromno ljudi. Kot sem že omenila, v Rusiji ne delujejo vsa družabna omrežja, ki jih poznamo v Evropi, hkrati je težko najti trgovine z oblačili, ki jih poznamo v Sloveniji, pa tudi verig s hrano, ki so v Evropi zelo razširjene, je v Rusiji manj, nadomeščajo jih ruske različice. Če že uspeš najti kakšno trgovino, ki obstaja tudi v Evropi, so cene v njej veliko nižje. Tudi v trgovinah z živili težko najdeš kakšno evropsko znamko. Presenetilo me je, da je 8. marec v Rusiji dela prost dan, na festivalskem območju pa so vsem ženskam že dan prej delili tulipane. V Sloveniji obeležujemo Dan žena, a ta ni dela prost dan in kot tak ni tako pomemben kot v Rusiji.

Potovanje po Rusiji je definitivno eno izmed mojih najljubših. Prepričana sem, da se bom tja še vrnila, saj je veliko mest, ki jih želim videti. Hvaležna sem vsem, ki so mi pomagali pri uresničitvi srednješolskih sanj, predvsem organizatorjem festivala, ki so vse naredili še lažje in udobneje. Rusija mi bo ostala v spominu predvsem po urejenosti mest, slabi kavi in zelo prijaznih ljudeh.

Prevajalska
Prevajalska
vaja
vaja

ruščina

ру́сский язы́к

Vid Stajnko

Anton Pavlovič Čehov: *Veseljje*

ЧЕХОВ, АНТОН ПАВЛОВИЧ. Полное собрание сочинений и писем в 30-ти томах. Том 2. Москва: «Наука».

Bila je polnoč.

Mitja Kuldarov je, vznemirjen in skuštran, vpadel v stanovanje svojih staršev in začel begati po sobah. Starša sta že legla spat. Sestra je ležala v postelji in prebiralala še zadnjo stran romana. Brata gimnazijca sta spala.

93

»Od kod pa ti?« sta se začudila starša. »Kaj je s tabo?«

»Oh, ne sprašujte! Sploh nisem pričakoval! Ne, sploh nisem pričakoval! To ... to je skoraj neverjetno!«

Mitja se je zahahljal in sesedel v naslanjač, saj od navdušenja ni bil pri močeh, da bi zdržal na nogah.

»To je neverjetno! Ne morete si predstavljati! Poglejte!«

Sestra je skočila s postelje, se ogrnila v odejo in stopila k bratu. Gimnazijca sta se prebudila.

»Kaj je s tabo? Saj si čisto iz sebe!«

»Tak sem od veselja, mamica. Sedaj me pozna cela Rusija. Cela! Prej ste le vi vedeli, da na tem svetu obstaja kolegijski registrator Dmitrij Kuldarov, sedaj pa to ve cela Rusija! Mamica! O, bog!«

Mitja je poskočil, stekel po vseh sobah in spet sedel.

»Pa kaj je bilo? Povej razumljiveje!«

»Živite kot divje zveri, ne berete časopisov, ne posvečate nobene pozornosti

tisku, pa vendar je tam toliko čudovitega! Sedaj se nič, kar se pripeti, ne more skriti! Kako sem srečen! O, bog! Sicer pišejo le o znanih ljudeh, tokrat pa so se odločili in napisali o meni!«

»O čem govoriš? Kje?«

Oče je prebledel. Mama se je obrnila k ikoni in se prekrižala. Gimnazijca sta poskočila in kar v svojih nočnih srajcah stopila k starejšemu bratu.

»Da! Pisali so o meni! Sedaj me pozna cela Rusija! Mamica, shranite si to številko za spomin! Občasno jo bomo lahko vzeli v roke! Poglejte!«

Mitja je iz žepa izvlekel časopis, ga podal očetu in s prstom pokazal na mesto, ki je bilo obkroženo z modro barvo.

»Berite!«

Oče si je nadel očala.

»Berite no!«

Mama se je obrnila k ikoni in se prekrižala.

Oče se je odkašljajal in začel brati:

94 »29. decembra, ob enajsti uri zvečer, je kolegijski registrator, Dmitrij Kuldarov ...«

»Vidite, vidite? Naprej!«

»... kolegijski registrator Dmitrij Kuldarov zapuščal pivnico, ki se nahaja na ulici Mala Brona, v hiši Kozihina, v opitem stanju ...«

»To sva midva s Semjonom Petrovičem ... Vse je opisano do potankosti! Nadaljujte! Naprej! Poslušajte!«

»... v opitem stanju in se spotaknil ter padel pod konja izvoščka, ki je stal tam, kmeta iz vasi Durinkina, Juhnovskega okraja, Ivana Drotova. Prestrašeni konj, ki je prestopil Kuldarova in čezenj povlekel sani z moskovskim trgovcem Stepanom Lukovim, članom trgovskega ceha druge stopnje, je stekel po ulici, zadržali so ga hišniki. Kuldarova, ki sprva ni bil pri zavesti, so odvedli na policijsko postajo, kjer ga je pregledal zdravnik. Udarec, ki ga je prejel po zatilju ...«

»Udaril sem se v gred, očka! Naprej! Berite naprej!«

»... ki ga je prejel po zatilju spada med lažje poškodbe. O dogodku je bil sestavljen zapisnik. Poškodovanemu je bila nudena zdravniška oskrba ...«

»Naročili so mi, naj zatilje namočim s hladno vodo. Ste prebrali? Ja? To pa je! Sedaj se je razširilo po celi Rusiji! Dajte mi!«

Mitja je pograbil časopis, ga zložil in porinil v žep.

»Grem k Makarovim, jim bom pokazal ... Pa še Ivanickim je treba pokazati, Natalji Ivanovni, Anisimu Vasiljiču ... Hitim! Adijo!«

Mitja si je nadel čepico s kokardo in, slavnostno ter veselo, stekel na ulico.

Hana Bevk

Vladimir Nabokov: *Lužinova obramba*

НАБОКОВ, В. (1989). *Вашита Лужина*. Москва «Современник». 62–63.

Stanovanje je sicer prepoznal – spet je bilo do zadnjega kotička napolnjeno z gosti – vendar je Lužin mahoma spoznal, da se je zgolj vrnil v nedavne sanje, kajti nevesta ga je šepetaje vprašala: »No, vam ni več slabo?« – in le kako bi lahko za to vedela v budnem stanju? »V lepih sanjah sva se znašla,« ji je tiho rekel. »Saj sem vse razumel.« Ozrl se je okrog sebe, za mizo zagledal obraze gostov, njihov odsev v samovaru – v nenavadni samovarni perspektivi – in z velikim olajšanjem dodal: »Torej so to tudi sanje? Ta gospoda so le sanje? No, no...« »Tiho, tiho, kaj pa žlobudrate!« je živčno zašepetala in Lužin je pomislil, da ima prav, ni treba preganjati sanjskega privida, naj ti ljudje za zdaj še posedijo. Najbolj čudovito pri teh sanjah pa se je nahajalo okrog njega – Rusija, ki jo je sam zapustil že dolgo tega. Prebivalci sanj, veseli ljudje, ki so pili čaj in se pogovarjali po rusko, še sladkornica je bila do zadnje pike takšna kot tista, iz katere je na verandi nekega poletnega malinovo obarvanega večera pred mnogimi leti zajemal sladkor v prahu. To vrnitev v Rusijo je Lužin sprejel z zanimanjem in zadovoljstvom, pri čemer ga je najbolj zabavalo bistrourmno ponavljanje vsem znanih idej, kakršne so na primer tiste, kjer se med živahno igro na šahovnici v svojevrstnem prelomu ponavlja popolno delujoča, v teoriji že zdavnaj odkrita kombinacija.

Ves čas pa so se, zdaj šibkeje, zdaj močnejše, v teh sanjah prikazovale sence njegovega pristnega šahovskega življenja, ki se je naposled prebilo v ospredje, in že ga je poneslo v tisto preprosto noč v hotelu, med šahovske misli, šahovsko nespečnost ter premlevanja o močni obrambi, ki si jo je zamislil proti Turatijevi

otvoritvi. Bil je popolnoma buden, misli so tekle jasno, brez kakršnekoli navlake, z zavedanjem, da je vse razen šaha le čaroben sen, v katerem kot zlata lunina meglica medli in kopni mil obraz bistrooke mladenke z golimi rokami.

Žarki njegove zavesti, ki so se kot običajno razpršili in med tipanjem za stikom z njemu nedoumljivim zunanjim svetom izgubljali pol svoje moči, so se sedaj, ko se je svet razblinil v privid, okrepili in nakopičili in že se ni bilo več treba ozirati nanj.

Resnično življenje – šahovsko življenje – je bilo logično, jasno in polno dogodivščin. Lužin je s ponosom opazal, s kakšno lahkoto lahko obvladuje to življenje, kako se vse v njem klanja njegovi volji in ponižno sledi njegovim idejam.

Nekatere partije, ki jih je odigral na Berlinskem turnirju, so poznavalci že takrat oznanili za nesmrtno.

98 Prvo je dobil, ko je enega za drugim žrtvoval kraljico, trdnjavo in konja; v drugi je z enim od kmetov zavzel tako dinamično pozicijo, da je ta pridobil prav zverinsko silo, ki je na najbolj občutljivem delu šahovnice rasla in nabrekala kot maligni tumor, uničujoč za nasprotnika; nazadnje pa je v tretji partiji Lužin napravil na prvi pogled nesmiselno potezo in s tem med gledalci povzročil razburjenje, pravzaprav pa je nasprotniku postavil zagonetno past, ki jo je temu uspelo razvozlati šele, ko je bilo že prepozno.

V teh in vseh ostalih partijah, ki jih je odigral na tem nepozabnem turnirju, se je ponašal z neverjetno jasnostjo misli in neusmiljeno logiko. Tudi Turati je imenitno igral, dobival je eno točko za drugo in nekoliko hipnotiziral nasprotnika z drznostjo svoje domišljije ter nemara prevelikim zaupanjem šahovski sreči, ki ga do zdaj ni zapustila.

Njegovo srečanje z Lužinom bo odločalo, kdo bo zavzel prvo mesto. Nekateri so govorili, da bosta jasnost in lahkotnost lužinske misli premagali Italijanovo bujno domišljijo, drugi pa so napovedovali, da bo ognjeviti Turati s surovimi napadi premagal daljnovidnega ruskega igralca. In dan tega srečanja je nastopil.

Maša Sekelj

Svetlana Aleksijevič: *Zacinjeni dečki*

Алексиевич, Светлана: Цинковые мальчики. М.: Время, 2013.

Nekdo je pozvonil ... Stekla sem k vratom – nikogar ni bilo. Zavzdihnila sem: se je mogoče vrnil moj sinko?

Čez dva dni so na vrata potrkali vojaki.

»Sina ni več?« Takoj sem zaslutila.

»Ni ga več«.

Postalo je tiho tiho. Na hodniku sem pokleknila pred ogledalom:

»O Bog! O Bog! Bogec moj!«

Na mizi je ležalo pismo, ki ga še nisem napisala do konca:

»Pozdravljen, sinko!

Prebrala sem tvoje pismo, razveselilo me je. V njem ni bilo niti ene slovnične napake več. Dve skladenjski, kot prejšnjič: »Mislim« je osebna glagolska oblika, veznik »zato ker« pa je sestavljen. V stavku: »Naredil bom tako, kot je rekel oče« manjka vejica. In v drugem stavku:

»Mislim, da se me ne boste sramovali« je prav tako potrebna vejica. Ne jezi se na mamu.

V Afganistanu je vroče, sinko. Pazi, da se ne prehladiš. Stalno si prehlajen ...«

Na pokopališču so vsi molčali, bilo je veliko ljudi, a so vsi molčali. Imela sem izvijač, niso mi ga mogli vzeti:

»Odprite krsto ... Dovolite mi, da vidim sina ...« Z izvijačem sem hotela

odpreti zacinjeno kovinsko krsto.

Mož si je poskusil vzeti življenje: »Ne bom živel. Oprosti mi, mama, a nočem več živeti.« Prepričevala sem ga:

»Postaviti moramo nagrobni spomenik in grob obložiti s ploščicami. Kot drugi.«

Ni mogel spati. Govoril je:

»Ko zaspim, pride k meni sin. Poljublja me in me objema.«

Po starem običaju sem po pogrebu štirideset dni hranila štruco kruha ... Po treh tednih se je razdrobila na majhne koščke. To je pomenilo, da bo družina uničena ...

Po vsej hiši sem razobesila sinove fotografije. Meni je bilo tako lažje, možu pa še težje:

»Snemi jih. Gleda me.«

Postavila sva mu nagrobnik. Soliden, iz dragega marmorja. Ves denar, ki sva ga imela na strani za sinovo poroko, sva dala zanj. Grob sva obložila z rdečimi ploščicami in posadila sva rdeče rože. Dalije. Mož je prepleskal ograjo:

100

»Vse sem naredil. Sin ne bo zameril.«

Zjutraj me je pospremil v službo. Poslovil se je. Vrnila sem se z izmene – v kuhinji je visel na vrvi, ravno nasproti moje najljubše fotografije sina.

»O Bog! O Bog! Bogec moj!«

Vi mi povejte – so bili junaki ali ne? Zakaj moram trpeti takšno gorje? In kaj mi bo pomagalo prenesti to neznosno bolečino? Drugič pomislim: Bili so junaki! Ni edini, ki tam leži ... na desetine jih je ... V vrstah ležijo na mestnem pokopališču ... Ob vsakem prazniku je tam slišati grmenje vojaških pozdravov. In slavnostne govore. Prinašajo cvetje. Sprejemajo nove pionirje ... Spet drugič pa preklinjam vlado, partijo ... Našo oblast ... Čeprav sem komunistka. Zakaj so mojega sina spravili v cink? Samo sebe preklinjam ... Učiteljica ruske književnosti sem. Sama sem učila sina: »Dolžnost je dolžnost, sinko. Treba jo je izpolniti.« Vse preklinjam, zjutraj pa odhitim na grob in prosim za odpuščanje:

»Oprosti mi, sinko, ker sem tako govorila. Oprosti mi.«

Katja Štefanič

Mark L. Levi (M. Agejev):*Roman s kokainom***M. Ageev, Роман с кокаином. Moskva: Hudožestvennaja literatura, 1990.**

»Mar vas ni sram, otročiči,« je rekel duhovnik, v pričakovanju miru spričo njegove prisotnosti. Izpostavil ni nikogar posebej, nagovoril jih je s svojim osladno obtožujočim starčevskim glasom »Pomnite,« je nadaljeval, »da boste že čez nekaj let postali del družbenega življenja velike Rusije kot njeni polnopravni državljani. Pomnite, da te ponižujoče besede, ki sem jih bil, na mojo veliko žalost, ravnokar primoran slišati, pomenijo nekaj grozljivega. Pomnite, da četudi se ne zavedate njihovega dejanskega pomena, to nikakor ne opravičuje vaše rabe teh besed. Še toliko bolj ste vredni obsojanja, saj s tem dokazujete, da tovrstne besede uporabljate vsako minuto vsakega dne; da jih sploh ne pojmuje več kot psovke, temveč da z njimi bogatite svoje besedišče. Pomnite, da ste imeli privilegij preučevati glasbo Puškina in Lermontova, in da naša nesrečna Rusija od vas pričakuje ravno to glasbo, zgolj to in nobene druge.«

Medtem ko je govoril, so oči dijakov pred njim posteklenele, njihovi pogledi so otopeli. Utegnili bi misliti, da so izpraznjeni vsakršnih čustev, če ne bi ravno ta praznina dokazovala, da nihče od njih ni uporabil psovke in tako duhovnikova graja v njih ni vzbudila nikakršne krivde. Vendar pa so istočasno, ko sta iz oči skupine zevali ravnodušnost in dolgčas, oči Burkevica nagajivo zažarele, njegova usta pa so se razlezla v zloben nasmešek. [...] Zdelo se je, kakor da je bil ravno Burkevic tisti, ki je psoval in da so bile slednje besede o Lermontovu in Puškinu namenjene prav njemu.

»Jasno je, oče,« je začel Burkevic s tihim, a strašnim glasom, »da poznate gospoda Lermontova in gospoda Puškina zgolj preko predpisanih antologij in da se vam zdi kakršnokoli bližje poznanstvo z njima nepotrebno, vsaj v kolikor

bi tako poznanstvo postavilo vaša prepričanja pod vprašaj.«

»Da,« je odločno odgovoril duhovnik, »smatram, da je treba pri vas nujno omejiti za vas res nepotrebno nadaljnje poznanstvo z omenjenima pisateljema, tako kot je nujno, da z vrtnice odrežemo trne, preden jo podarimo otroku. Toliko o tem. Zdaj pa dovolite, da vas vse opomnim, da so psovke, ki sem jih slišal tu, ne le nedopustne, ampak nedostojne kristjana.«

Te zadnje besede je izrekel z rezkim glasom in s svojo staro, tresočo roko popravil križ na vijoličnem talarju. Pomislil sem, zakaj še stoji tam, zakaj vendar ne odide – potem pa so mi oči padle na Burkevica in razumel sem. Burkevicev obraz je upadel, porumenel, pričel trzati, ampak njegove oči pa so, polne čistega sovraštva, vrtale v duhovnika. Udaril ga bo, me je prešinilo. Burkevic je zamahnil z rokami, kakor da bi želel pograbiti nekoga za seboj, potem pa je stopil korak naprej in spregovoril z nepričakovano zvonkostjo v glasu.

102 »Kletvice so, kakor ste izvolili povedati, nedostojne kristjana, v tem vam nihče ne bo nasprotoval. Ker pa ste se kot zvesti božji služabnik lotili podviga, da nas spravite na pot resnice, si drznem trditi, da se ne boste ujezili, ko vas bom vprašal: kje, v čem, kdaj in kako ste se dokazali za vrednega nositelja krščanskih vrednot, ki nam jih želite vcepiti. Kje ste bili pred desetimi meseci vi z vašimi krščanskimi vrednotami, ko so moskovske ulice napolnile krvoželjne horde, horde tako imenovanih ljudi, ki pa so zavoljo svojega patetičnega besa nevredni primerjave s čredo divjih zveri; kje ste bili, božji hlapec, na ta za nas tako strašen dan? Zakaj nas niste, branitelj krščanstva, zbrali med temi štirimi stenami, kjer si nas drznete učiti Kristusovih zapovedi? Kje ste bili, vas vprašam, in zakaj ste ostali tiho na dan razglasitve vojne, na dan uzakonitve bratomora, oglasili pa ste se tukaj in zdaj – in to v protestu proti preprosti kletvici. Menda ne, da bratomor toliko manj skruni vaše razumevanje krščanskih načel kakor pa kletvica ki ste jo slišali danes? Tovrstno psovanje, kakršnemu smo bili priča tukaj, je res nedostojno kristjana in prav je bilo, povsem prav je bilo, da ste protestirali proti takemu vedenju. Ampak kje ste potemtakem bili teh deset mesecev, ko so vsak dan, vsako minuto, očete nasilno trgali proč od otrok, dečke od njihovih mater, in jih pošiljali v ogenj ter smrt, kje ste bili ves ta čas in zakaj niste v svojih pridigah s prav tako vnemo protestirali proti tem zločinom, kakor sedaj tu protestirate proti preprosti kletvici? Zakaj? Zakaj?

Urša Glušič

Viktor Pelevin: *Tamburin zgornjega sveta*

Пелевин, Виктор. «Бубен Верхнего мира» Сайт творчества Виктора Пелевина
Dost. 26. 2. 2024 <http://pelevin.nov.ru/rass/pe-bubv/1.html>

»Oh,« je rekla Tanja. »Oprostite. Sovjetskih ne vznemirjamo. To je vse zaradi letala. Mislile smo, da je Nemec.«

»Kaj pa vam bo Nemec?«

Maša je dvignila pogled in se zazrla v majorja. Imel je širok, miren obraz, rahlo privihnjen nos in nekajdnevno strnišče na licih. Takšni obrazi so ji bili všeč. Resda je obraz majorja kazila strelna rana na levi ličnici, toda Maša je že zdavnaj ugotovila, da popolnosti na svetu ni, zato je pri ljudeh ni iskala, še posebej pa ne v njihovem videzu.

»Saj veste,« je rekla Tanja, »zdaj je tak čas, da vsak poskuša kaj zaslužiti postrani. No in tako midve z ...« pomignila je proti ravnodušni Tijmi. »Skratka, to je najin posel. Zdaj vsi hočejo iz države. Za poroko s kakšnim poslovnežem računajo štiri jurje. Mi pa to uredimo v povprečju za petsto.«

»Kako, z umrlimi?« je nejeverno vprašal major.

»Ja, pomislite. Državljanstvo jim ostane. Oživljamo jih pod pogojem, da se poročijo. Po navadi so Nemci. Nemško truplo nam gre približno kot živ črnc iz Zimbabveja ali rusko govoreči Jud brez vizuma. Najboljši je seveda Španec iz Modre divizije, ampak to je drag pokojnik. Redek. No, so še Italijani, Finci. Romune in Madžare pa pustimo pri miru.«

»Tako torej,« je dejal major. »In kako dolgo potem živijo?«

»Tri leta,« je odgovorila Tanja.

»Ne dolgo,« je rekel major. »Se vam ne smilijo?«

Tanja se je za minuto zamislila, njen lepi obraz se je zresnil, med obrvmi pa se je začrtala globoka guba. Nastala je tišina, ki jo je trgalo le prasketanje dračja v ognju in tiho šelestenje listja.

»Težko vprašanje,« je končno rekla. »Resno sprašujete?«

»Smrtno resno.« – Tanja je še malo pomislila. »Slišala sem,« je spregovorila, »da obstajata zemeljski in nebeški zakon. Če na zemlji razodeneš nebeško moč, bodo vsa bitja prešla v gibanje, nevidna pa se bodo razkrila. Nimajo notranje osnove in po naravi so le začasna zgostitev teme. Ravno zato v krogu preobrazb ne ostanejo dolgo. Ampak v svojem globokem bistvu so prazna, zato se mi ne smilijo.«

»Tako je,« je dejal major. »Zelo dobro razumete.« Guba med Tanjinimi obrvmi se je zgladila. »Sploh pa, če sem iskrena, je toliko dela, da ni časa za razmišljanje. Na mesec običajno obdelamo deset komadov, pozimi manj. Na Tijmi se v Moskvi čaka dve leti.«

»Pa se ti, ki jih oživljate, vedno strinjajo?«

»Skoraj,« je odvrnila Tanja. »Tam je vendar strašno otožno. Temno, utesnjeno, brez božje milosti. Škripanje. Res pa je, da ne vem, kako je pri vas. Stranke iz zgornjega sveta še nismo imeli. Seveda pa so tudi spodaj vsi mrtveci različni. – Groza, kaj se je zgodilo lani pri Harkovu. Naleteli smo na tankista iz enote Totenkopf. Oblekli smo ga, ga umili in obrili, mu vse razložili. Naj bi se strinjal. Dobro nevesto je dobil, Marino z novinarskega faksa. Zdaj smo ji dodelili japonskega mornarja ... O bog, morali bi jih videti, kako izplavajo ... Ko se spomnim na to ... O čem sem že govorila?«

»O tankistu,« je dejal major.

»Aha, no ja. Skratka, dali smo mu nekaj denarja, da bi se počutil kot človek. Seveda je začel piti, najprej vsi pijejo. No, in v enem kiosku mu niso prodali vodke. Želeli so rublje, on pa je imel samo kupone in okupacijske marke. Tako jim je najprej z lugerjem streljal v vitrino, ponoči pa se je na »tigru« pripeljal in poteptal vse stojnice pred železniško postajo. Od takrat ta tank ponoči pogosto vidijo. Vozi po mestu in se spravlja na trgovske stojnice. Ampak čez dan izgine. Neznano kam.«

»Se zgodi,« je rekel major, »na svetu je veliko čudnega.«

»Od takrat delamo samo z vermahtom. In nobenega opravka več z SS. Ti so vsi malo premaknjeni. Ali zasedejo lokalno administracijo ali začnejo prepevati. Ženiti pa se nočejo, jim je prepovedano.«

Sebastjan

Е. Р. Рождественская, А. А. Генис, Д. Воденников... «Птичий рынок»

Manolis je na terasi pred gostilno postavil akvarij s štirimi železnimi nogami. Do morja je kakšnih sedem metrov, tako da sredi terase raste tamarisk, drevo, ki ljubi slano morsko vodo. Akvarij stoji v čudoviti izrezljani senci tamariska, voda v akvariju je tekoča, prav tako morska. Ravno sva razglabljala, kaj je ta cev, ki vodi navzdol po kamenčkih – mimo neumnega galeba, ki hodi sem in tja in nikoli nikamor ne odleti ter v mornarjih vzbuja otožnost – in izginja v morju. To je cev akvarija.

107

V akvariju tičijo jastogi.

Možno je, da se jim v resnici reče *langouste* ali pa rarogi ali še kako drugače, ampak Manolis je rekel, da so jastogi. So čokati, temno rjavi in migljajo z množico tankih nožic ter dolgimi brčicami, široke tolste repe pa imajo zmeraj spodvite.

»Bi želeli jastoga?« je vprašal Manolis in se zahehetal, kot se običajno heheta – kot konj. Rada imava Manolisa in zdi se, da ima tudi on rad naju. Običajno jeva pri njem in ga le redko prevarava z drugimi gostilničarji. Kako naju ne bi imel rad?

Manolis je vedno prijazen in se lepo smehlja. Vedno se heheta kot konj, »I-i-i-ha-ha-ha!« zarezgeta in odide.

Ampak to je takšno rutinsko, vljudnostno rezgetanje. Težko rečem, da je vesel. Le enkrat sem Manolisa videla resnično srečnega. To je bilo pred nekaj leti. Mislila sem, da se mu je rodil sin ali da se mu je zgodilo nekaj silno čudovitega. Da se je poročil, recimo.

Včeraj še ni bil poročen, danes pa, glej ga, kar žari in se ves trese, z vsem obrazom in telesom. Obraz mu malce trepetaja, nima moči, da bi brzdal svojo srečo. Oči mu sijejo od radosti.

»Kaj je Manolis?«

Zgrabil me je za roke in jih stisnil med svoje, v navalu čustev.

»Avtobus, avtobus! ...« Izkazalo se je, da je ves avtobus, vsi latvijski turisti, vseh 17 oseb, naročilo ribjo juho. Še poldan ni bil mimo, pa je bil dnevni zaslužek že zaslužen.

»Želite naročiti jastoga?« je zarežgetal Manolis.

»No, morda ... ne zdajle...«

Prvič, drago je. Drugič, no, nekako ne maram jesti teh, ki jih poznam. In lahko rečem, da se pozna: pridem na teraso, potrkam z nohti po steklu in jastogi se vznemirijo. Migotajo s svojo množico nožic. Verjetno imajo imena, jastogi. Na primer, Sebastjan, Joahim in Hermenegild. Zakaj pa ne? V pekarni v kletki sedi papagaj, ki nenehno oponaša prihod motorja, cviljenje avtomobilskih zavor, loputanje vrat in nezadovoljen očitajoč ženski glas – on seveda ima ime? In papagaja že ne bom jedla, ne?

108

Ampak ko sva danes kosila in so za sosednjo mizo prav tako kosili, nenadoma vidim – natakar je prinesel nekaj na pladnju in pokazal: »Tegale?«

In Nemci (tu so vsi Nemci) so rekli: »Ja, dobro, tega.« In je bil Sebastjan.

Ne, ne, nisem čistunka, niti nisem vegetarijanka in sploh sem jedla ribjo juho, moj spremljevalec pa ovčji kebab, kaj naj torej rečem, naj ugovarjam. Sem pa, ne vem zakaj, oči obrnila v stran in tam je ležal na pladnju, migotajoč s to svojo množico nožic, temno rjav, s spodvitim širokim repom in jaz sem, ne vem zakaj, iz nekega razloga začutila njegovo grozo, njegovo zavedanje, da je to to, da je to konec.

To je zanj prvič. In zadnjič. Na pladnju, v zibajoči se senci tamariske, sedem metrov od morja, v plešočih sencih. To je naš Sebastjan. Kaj delate? To je naš Sebastjan!

Natakar pa ga je odnesel v kuhinjo, zadovoljen. Dobro, drago naročilo. Tudi jaz sem jedla ribjo juho, oziroma natančneje *bouillabaisse*, – in nikakor nisem hinavka! – v juhi so bili in lignji in školjke – ampak jasno, to so malenkosti brez imen – in cela velika kozica, velikosti raka, ki je spominjala na Marino ali Irino ali celo na Svetlano Leonidovo, pa sem jo jedla. Mrtva je ležala Svetlana

Leonidova z belimi skuhanimi očmi in vsi njeni načrti za prihodnost so se dokončno končali.

In za minuto se mi je razodelo to, kar se nikomur nikoli ne bi smelo razodeti: vsa ta bolečina in kriki in groza pred kropom in noži in paradižnikovimi omakami in rožmarinom, zdrobljenim med prsti, ali karkoli že dajejo v te juhe?

Prinesli so Sebastjana, že rdečega in negibnega. Tak dolg ovalen pladenj, na njem Sebastjan, pa iz nekega razloga špageti v paradižniku pa limona in še kakšno okrasje zraven.

Nemci so brskali po njem, ampak jim nekako ni šel. Testenine so jim šle bolje. Med seboj so si razdelili testenine, jih nalagali na vilice, kot da bi jih tehtali, skozi njih je sijalo sonce. Prelepo večerno sonce.

Sebastjana pa so pustili na pladnju razbrskanega, njegove nožice so štrlele stran, iztegnjene naprej, kot da bi za kaj prosil.

»Jastog pa ne gre?« je vprašal Manolis in malo zarezgetal. In so ga odnesli, tega jastoga. In postregli kavo.

poljščina

język polski

Jasna Rešič

Anna Jurksztowicz: *Vremensko stanje*

<<https://lyrics.lyricfind.com/en-GB/lyrics/anna-jurksztowicz-stan-pogody>>

Spet droben spor, na barometru gre navzdol,
zasebno nebo je že prekrila megla,
tako želim si imet srčno napoved naju dveh,
za življenje, mesec, dan vremensko karto.

113

Naj Sputnik daleč tam posname vrsto slik,
da bom vedela kako
predvideti najino stanje.

Sonce sva midva, temni oblaki sva midva,
nenadni viharji, poletne nevihte,
suh zračni tlak, mokri ciklon,
tak dež, da naliv kar prepeva.

Sonce sva midva, temni oblaki sva midva,
nenadni viharji, jutranja megla,
včasih pršenje, včasih toča,

včasih mraz, da je strah.

Ah, ko bi vedela, kdaj pridejo pooblačitve tvoje,
vzela bi dežnik in dežne škornje.

Morda še danes vremenarki pošljem pismo,
vzamem individualne ure in bom končno vedela.

Saj vendar
sonce sva midva, temni oblaki sva midva,
nenadni viharji, poletne nevihte,
suh zračni tlak, mokri ciklon,
in tak dež, da naliv kar prepeva.

114 Sonce sva midva, temni oblaki sva midva,
nenadni viharji, jutranja megla,
včasih pršenje, včasih toča,
včasih mraz, da je strah.

Na mojem nebu
sonce sva midva, temni oblaki sva midva
nenadni viharji, poletne nevihte,
suh zračni tlak, mokri ciklon,
in tak dež, da naliv kar prepeva.

Sonce sva midva, temni oblaki sva midva,
nenadni viharji, jutranja megla
včasih pršenje, včasih toča,
vrata zapri, luč ugasi,
tvoje polsonce hoče spati.

Aleksandra Wójcik

Bolesław Prus: *Pri skladih* (odlomek)

Prus B., 1874, *Pod szychtami*, dostopno na povezavi: <<https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/prus-pod-szychtami.html>>.

Tako kot ljudje, imajo tudi stvari svoja grobišča, med katera sodi trg ob Dobri ulici, ki je eno glavnih mestnih smetišč. Semkaj po daljšem ali krajšem potovanju zraven starega podplata pade uvel šopek; zraven trohnečih oblancev kos nekoč elegantne obleke; zraven govejega parklja črepinje porcelana, skratka vse, kar si lahko zaželiš. Najgnusnejše gomile raznovrstnih ostankov se vzajemno izpodrivajo, sestavljajoč pisano preprogo, nad katero plava ostuden vonj po mrhovini; iz lukenj preproge se prebijajo proti soncu bilke izhirane, jetične trave, kot bi ga rotile za rešitev iz sramotne soseščine.

Žalostna slika; a vendar! – o ti, gosposki mimoidoči iz Saškega vrta, ne skomigaj tako z rameni! ... Iz tega prepovedanega kotička udarjajo strele, izmed katerih marsikatera lahko pade na tvojo lastno glavo. Tukaj namreč, ob tem zoprnem trgu, iz katerega se po sončnih žarkih plazijo navzgor zahrbtne kužne izparine, tukaj, sredi tega gnojišča, leži mestni vrelec: dva vodovodna filtra, pa tudi ... odtok odplak ...

Kanal, smetišče in filtra – originalna trojica! Ki po eni strani pojasnjuje izredno umrljivost v Varšavi, po drugi pa sproža vprašanje: čemu človek živi na tem svetu? Ali zato, da bi bil vezni člen med kanalom in filtrom? ...

Ampak pustimo ob strani higieno in filozofijo.

*

Kako je videti pomlad na takšnem kraju? ... Kako se na ozadju noči kaže to pokopališče, kamor je brezbrizen čas v drobtinah privlekel krčmo in salon,

kuhinjo in hlev, da bi jih kar najbolj odvratno premešal in obsul z blatom? ...

Poglejmo:

Na levi strani se nekam prav v neskončnost vleče široka proga medlega, mornega, da ne rečem: mrtvaškega sija; to je reka. Na desni se vzdiguje velikanski, čudno oškrbljen nasip; to je mesto. Na eni in drugi strani, višje in nižje, migljajo krvave ali umazano rumene iskre; to so luči v stanovanjih. Tik nad tlemi se mreni neka rahla, neulovljiva megla; to je vlažno gnojišče, ki izdihava kugo ...

Utrujena pozornost se premakne v drugo smer in zdaj slišiš enolično šumenje vetra, pljuskanje valov, včasih pa oddaljen hrup mesta, ki, sprva tih, polagoma narašča in postopoma prehaja v molk ... Kdaj pa kdaj nekaj zašelesti bližje, kot kotaleč se kamenček ali zibajoča se bilka slame ... To je smrt pri delu ...

Joanna Urbanska

Katarzyna Szweda: *vulva vulgare*

Szweda Katarzyna, „hieny“ in „vulva vulgare“ v: *Papier w dole. Pismo szerokiego marginesu społecznego*. 1 (10). 2022. s. 12.

bile smo meglene prav kot iz te megle stkane in spolzke
vedno nečiste smrdelo nam je izpod kosmatih pazduh
ko smo plele gredice ko smo plele gredice ko smo
grabile seno molzle krave ko seno ko seno

117

izpod mojih kosmatih pazduh slanih pazduh nečistih pazduh
so poganjali trnovi in drenovi grmi so rasle gozdne jagode
heracleum sosnovskii ledum palustre prunus spinosa

tanacetum vulgare ledum palustre

tanacetum vulgare jaz vulgare me vulva vulgare
tanacetum kosmatih pazduh spolzkih tramov na podstrešju
sluzastih polžev po neurju posutih s soljo izpod mojih pazduh
mojih slanih pazduh mojih sladkih sladkih gozdnih jagod

bile smo meglene prav kot iz te megle stkane in spolzke

tanacetum vulgare ledum palustre

vulva vulgare

Katarzyna Szweda: *hijene*

so skrite tulile nekje na obrobju gozda
razmišljale smo kako je če nikomur ne pripadaš

če si nikogaršen
nečloveški

ko so umirale naše matere
smo govorile da ni bilo nič

ljudje iz mesta so prihajali z vseh strani
najpogosteje zgodaj zjutraj ali pozno ponoči

118 ko pa so umirali naši očetje
so vprašali za notarske listnine

samice so imele trikrat več testosterona kot samci

makedonščina

македонски јазик

Lea Vodopivec

Mihajlo Sviderski: *Teden*

Михајло Свидерск, Седмица, Јазикот, Во времето, Ново Раѓање на зборот - антологија на младата македонска поезија, Скопје, ПНВ Публикации, 2023, 51–54.

Ponedeljek

Jing in Jang, ustvarjena z istim gibom
ves čas ohranjata nevidno
ravnotežje sveta

123

Torek

Plemenski bogovi pomagajo
lačni v Afriki
vsak dan prelagajo smrt na jutri
z veliko medijsko pozornostjo

Sreda

Buda bdeče spi in razmišlja, kako se
izogniti krogu trpljenja
a trpimo vsak dan, brez prestanka
in strahu nikakor ne uspemo ubežati

Četrtek

Višnu ohranja svet

Šiva ga uničuje z plesom

mi umiramo od veselja

Petek

Sallallahu alejhi ve sellem

od Alžirije do Irana

svet gori zaradi nafte

Sobota

Adonai Eloheinu, sobota je

Kajn vsak dan ubija svojega brata

124 Abela, od Betlehema do Jeruzalema

Nedelja

Izbriši z nas znamenje

antikrista

Kristus!

Jezik

Sprejmi ta težek molk
kot molitev
pred sabo
ti, ki gledaš nazaj v zgodovino
in naprej v prihodnost
ohrani našo besedo pred izumrtjem
skrij jo nekam v vodo,
v tišino,
da ne izgine skupaj z mestom
in narodom
in knjigami.

Ti, ki poznaš točno
število galaksij in ozvezdij
in vsako zvezdo, ki jo poimenuješ
preštej naše besede
od prababic
od babic
od mater
Zapiši jih v svoj slovar
večnosti.

Osvobodi nas teže,
bremena, skušnjave
in odpusti nam
kajti dal si nam vse
in ničesar nismo ustvarili.

V času

Čas pospešuje

mrzlično

apokaliptično

prekleta hitro.

Kamor koli se obrnem, povsod te vidim.

Obstajaš v vseh barvah

živa in jasna.

Ljubezen

Molk

Si tišina in grom

ki udari po lažnih premikih skozi prostor.

126 Krožim kot zrno prahu tvoje veličastnosti
in že sem te prenehal iskati

v travah

v mavricah

v globokih in plitvih vodah

ker vem da si molk

in da je vsako zrno v pesku tvoje.

Tukaj si, v sanjah

v dihanju

v solzah

Ti sama si vse

in začetek

in konec

in obstoj

in večnost.

bosnaščina

bošanski jezik

босански језик

Selma Skenderović

Draško Sikimić: *enkrat letno*

Sikimić, Draško. *Moje kosti ujedaju.* Beograd: LOM, 2018.

dovoliti sebi poraz
si ne želeti zmage
zmagati
ne misliti, da je poraz porazen
zmotiti krivico
ves dan preživeti z otroki
ves dan govoriti s psom
nahriniti klateža
klateža psa in klateža človeka
jokati
če ne moreš jokati, potem plavati
teči
če ne zmorejo noge, zmorejo kolesa
biti grd in počutiti se dobro
objeti mater
zatuliti z gore
ne vedeti, katere nacionalnosti si
prespati ves dan

iti v gozd
poslušati reko
spati v travi
dve uri opazovati nočno nebo
pričakati dež na prostem
oponašati mačko
iti v neznano smer
in potem enkrat
naenkrat
posaditi drevo
in ga nasmejati.

132 ena ohranjena želja

samo eno ohranjeno željo imam
in ne vem, ali je moja
ali sem si jo v sanjah prisvojil
od enega tistih
davno pred mano zaspalih sanjačev,
ki enkrat zaidejo v noč vsakega:
želim si, da bi se v tem svetu,
polnem vztrajnih ljudi,
kjer se vse nekam kotali in stremi,
naučil
obupati.

neprebito življenje

o njem ne vem ničesar,
vem samo, da se je prebil,
prebili so se še nekateri drugi,
ampak on se je poročil prvi
in ima avto, na katerem
se ne nabira prah,
in medtem ko so se drugi šele prebijali,
se je on že vračal in govoril,
da tam ni ničesar,
toda drugi so se kljub temu prebijali naprej,
ker je bolje nič kot živeti
neprebito življenje.

češćina

český jazyk

Iva Panchárktová

Janka Rakuš:

Tri barve za eno smrt

Vir: Rakuš, Janka. *Tri barve za eno smrt*. Ljubljana: Litera, 2023.

Predstavljajte si oko, ki mu ne vladajo pravila perspektive, oko brez predsodkov kompozicijskih načel, oko, ki se ne odziva na vsiljena pravila, kajti v življenju mora vsak objekt, na katerega naleti, spoznati skozi pustolovščino zaznavanja. Koliko barv travnika se zaveda dojenček, ki ne pozna koncepta “Zelene”? Koliko s svetlobo ustvarjenih mavric lahko vidi neuko oko? Kako lahko tako oko zazna z vročinskimi valovi pogojene spremembe? Predstavljajte si svet, v katerem mrgolijo nepojmljivi predmeti, ki se lesketa ob brezkončnega nabora gibov in nepreštevni barvni gradacij. Predstavljajte si svet pred? »na začetku je bila beseda«. (Stan Brakhage, *Metafore o vidu*)

137

Moje filme je treba gledati tako, kot gledamo zvezde ali morje, kot občudujemo pokrajino. To ni matematična logika, saj ta ne more pojasniti, kaj je človek ali kakšen je smisel življenja. (Andrej Tarkovski)

Ljudje se bojijo srečevanj na primorski avtocesti. Zaradi nevidnega vetra, pekoče svetlobe, sledilcev na Instagramu in plešočih duhov, ki čakajo na naslednjo prometno nesrečo.

Livija prižge radio. Val 202.

Awake

Shake dreams from your hair

My pretty child, my sweet one

Melanholični glas Jima Morrisona počasi mehča plastično notranjost sinjemo-drega hrošča. Za trenutek jo zaslepi močna svetloba na modri pločevini. Mimo nje, kot zračen akvarel, švigne silhueta Indijanca.

Come with us

Everything is broken up and dances

Je silhueta Indijanca bosonogi tekač mehiškega ljudstva Tarahumari? Ali je to njegova sestra Maria Lorena, oblečena v modro krilo, zeleno srajco i rdeč šal? Ali je to tista Maria Lorena, ki je pred leti, obuta v domače sandale, premagala ameriške tekače na ultramaratonu v Mehiki? Tekače, s podplati narejenimi s pomočjo umetne inteligence, tekače, oblečene v kompresijske pajkice in nogavice, tekače v spremstvu osebnih trenerjev in svetovalcev za prehrano.

138

Indians scattered

On dawn's highway bleeding

Na severu Mehike, osemindeset ur vožnje iz Mexica, prebiva ljudstvo čistih rdečkožnih Indijancev Tarahumarov. Tečejo po nemogočih stezah. Čez hroudurnike, plazove, skalnate police in včasih, se nasmehne Livija, skozi oblake. Živijo, kot da bi bili že mrtvi, in ko zvečer ležejo na tla, na nočnem nebu preštevajo duše, saj vsaka zvezda pripada duši Indijanca, ki je zapustil zemeljsko skorjo Sierre Madre. Tarahumari verjamejo, da imajo vsa živa bitja dušo. Duša je tista, za radi katere pojemo in govorimo. Duša je ogledalo dneva. Njegovo nasprotje. Ko nas zebe, je duša vroča. Ko mi spimo, je ona budna. Noč je Lunin dan, Sonce dušina noč.

Livija zavije na postajališče Ravbarkomanda. Na bencinski črpalki je gneča. Nihče ne nosi maske. Nihče se ne smeji. Pomisli. Pogrešam maske. Ljudje so z njimi lepši.

Ne ustavi se in zavije proti izvozu za avtocesto.

The ancient and insane theater

To propagate our lust for life

Kadar se Tarahumari spustijo v mesta, prosjačijo. Sedejo na hišnih prag s profilom, obrnjenim proti vratom, in čakajo. Na obrazu se jim zrcali samozavesten prezir. Za njih so bogataši, tisti, ki imajo preveč in hočejo še več, tako kot Španci, *chabochi*. Ljudje s pajčevino na obrazu. Na jim kaj dajo ali ne, se po določenem času umaknejo.

Thank you, oh lord

Fort he white bling light

Če kaj dobijo, se ne zahvaljujejo. Dati tistemu, ki nima ničesar, zanje ni dolžnost, ampak fizični zakon vzajemnosti, ki je naša civilizacija ne pozna več. Komunizem obstaja pri njih v občutju spontane solidarnosti.

139

Indijanci se po tem fizičnem zakonu vzajemnosti, ki mu mi pravimo usmiljenje, ravnajo brez vsakršnega pomilovanja. Kdor je brez vsega, ker mu je pogorela koruza, ali iz razlogov, ki mu jih ni treba pojasnjevati, pride ob sončnem vzходу pred hišo, tistih, ki imajo. Hišna gospodinja mu takoj prinese vse, kar ima. Nihče ne gleda. Ne tisti, ki daje, ne tisti, ki jemlje. Ko berač poje, brez zahvale, in ne da bi koga pogledal, odide.

